

2m11.2841.3

Université de Montréal

**La place des musiciens dans le quotidien et le cérémonial
d'une société complexe, la culture moche de la côte nord
du Pérou précolombien**

par

Benoit Desjardins

Département d'Anthropologie

Faculté d'Art et Science

Mémoire présenté à la Faculté des études supérieures
en vue de l'obtention du grade de
Maître ès sciences (M.Sc.)
en anthropologie

février 2000

©Benoit Desjardins, 2000



311-22-113

Université de Montréal

La place des musées dans le quotidien et le cérémoniel
d'une société complexe, la culture-musée de la côte nord
du Québec pré-colonial

EN

4

U54

2000

N.026

Direction des études
Département d'anthropologie
Faculté des sciences

Membre titulaire de la Faculté des études supérieures
en vue de l'obtention du grade de
Maîtrise en anthropologie
en 2000



2000

2000

Identification du jury

Université de Montréal
Faculté des études supérieures

Ce mémoire intitulé:
La place des musiciens dans le quotidien et le cérémonial
d'une société complexe, la culture moche de la côte nord
du Pérou précolombien

présenté par:
Benoit Desjardins

a été évalué par un jury composé des personnes suivantes :

Dr. Louise I. Paradis
Dr. Paul Tolstoy
Dr. Claude Chapdelaine

Sommaire

L'étude proposée ici, vise à évaluer l'importance du musicien dans la société Moche. Pour se faire, nous réunirons dans un premier temps une importante banque de données visant à la construction d'un cadre de référence qui pourra être utilisé dans l'analyse et l'interprétation de collections archéologiques. Cette première partie sera orientée au tour de trois questions principales, à savoir qui sont les musiciens chez les mochés, dans quels contextes et quels lieux s'exercent-ils, et quels sont les instruments qu'ils favorisaient dans leurs exécutions. Il s'agit d'une recherche originale en soi qui propose la multidisciplinarité à travers la comparaison de données ethnohistoriques, iconographiques et archéologiques qui seront utilisées afin de reconstruire le plus exactement possible le rôle et le statut social du musicien.

Lorsque cette première étape sera franchie, nous en utiliserons les résultats pour analyser les instruments musicaux provenant du projet de la Zone Urbaine Moche (ZUM) fouillée en 1995 et 1996 sous la direction de Claude Chapdelaine. Ainsi nous espérons évaluer l'efficacité de notre banque de données en tentant de définir le rôle et le statut du musicien dans la capitale Moche.

L'existence de musicien spécialisé semble ne faire aucun doute si l'on se fit aux résultats des données ethnohistoriques et iconographiques. Il nous est même possible de parvenir à une hiérarchisation du musicien Moche, qui serait dominée par les flûtistes. Cependant, l'intégration des données archéologiques des projets de ZUM 95 et 96 à notre cadre analytique, n'a pas permis de définir archéologiquement la présence de musiciens spécialisés vivant au cœur de la plaine de Moche, entre les Huacas del sol y de la luna. Au contraire, les résultats démontrent ce à quoi nous devions nous attendre en contexte urbain. Les fragments d'instruments musicaux analysés reflètent un usage quotidien d'instruments ne requérant aucune spécialisation. Nous concluons que les femmes en étaient les principales utilisatrices et qu'elles en faisaient essentiellement un usage rituel.

Table des matières

Identification du jury	p.ii
Sommaire	p.iii
Table des matières	p.v
Liste des tableaux	p.viii
Liste des cartes	p.ix
Liste des figures	p.x
Remerciements	p.xiii
Introduction	p.1
Problématique	p.1
Méthodologie.	p.2
L'étude du musicien moche	p.4
Chapitre1 -Le rôle et le niveau social des musiciens chimú et inca	p.6
1.1 Les données ethnohistoriques se rapportant aux musiciens chimú et inca	p.6
1.2 Les contextes d'utilisation de la musique chez les Incas et les Chimús	p.11
1.2.1 Les fêtes.	p.12
1.2.2 La musique et les activités entourant la guerre	p.14
1.2.3 Les sacrifices	p.16
1.2.4 Les processions funéraires	p.17
1.2.5 Deux "keros" et un "pajcha", bref regard de l'iconographie inca	p.20
1.2.6 La maquette chimú	p.21
Chapitre 2 -Les musiciens dans l'iconographie moche : statut de l'interprète et contexte d'utilisation	p.23
2.1 Présentation du corpus iconographique	p.25
2.2 Le statut du musicien moche et ses caractéristiques vestimentaires : analyse du tableau 1.	p.42

2.2.1 Le flûtiste de Pan	p.44
2.2.2 Le joueur de flûte droite	p.44
2.2.3 Le joueur de conque marine	p.44
2.2.4 Les trompettistes	p.45
2.2.5 Le tambourineur	p.45
2.2.6 Les joueurs de sonnaile	p.46
2.2.7 Résumé	p.46
2.3 Les lieux et contextes d'utilisation des instruments musicaux moche : Analyse des tableaux 2 et 3	p.49
Chapitre 3 -Les instruments musicaux moche et l'archéologie	p.54
3.1 Présentation des instruments musicaux Moche : leurs caractéristiques et fonctions	p.56
3.1.1 La flûte de Pan	p.56
3.1.2 La flûte droite	p.58
3.1.3 La conque marine	p.60
3.1.4 La conque de céramique	p.61
3.1.5 La trompette droite	p.62
3.1.6 La trompette circulaire	p.62
3.1.7 Les sifflets	p.63
3.1.8 Les vases-sifflets	p.68
3.1.9 Les ocarinas	p.68
3.1.10 Les tambours	p.69
3.1.11 Les sonnailles, bruiteurs et/ou percussions	p.70
3.2 Les instruments musicaux trouvés en contexte funéraire	p.72
3.2.1 Les offrandes funéraires à connotation musicale dans les sépultures, indices possibles de la spécialisation et de l'importance des musiciens	p.72
3.2.2 Résumé	p.77
Conclusion des chapitres 1, 2 et 3 (fin de la première partie)	p.79
4 -L'analyse des instruments musicaux des projets ZUM 95 et 96	p.81
4.1 Les instruments trouvés sur le site et leur répartition dans la zone urbaine	p.83
-Complexe architectural 4.	p.83
-Complexe architectural 5	p.84
-Complexe architectural 6	p.87

Liste des tableaux

Tableau 1	Tableau récapitulatif du contenu des scènes iconographiques [Hiérarchisation des musiciens]	p.43
Tableau 2	Tableau récapitulatif du contenu des scènes iconographiques [Contextes et lieux d'utilisations / Scènes iconographiques]	p.50
Tableau 3	Tableau 3. Tableau récapitulatif du contenu des scènes iconographiques [Instruments musicaux / Types d'activités]	p.51
Tableau 4	Provenance des instruments musicaux trouvés en contexte archéologique	p.55
Tableau 5	Répartition spatiale des instruments musicaux	p.82

Liste des Cartes

Carte 1	Carte du Pérou présentant les principaux sites archéologiques trouvés sur la côte nord [Bourget 1994b]	p.133
Carte 2	Site Moche des Huacas del Sol y de la Luna [Chapdelaine 1996]	p.134
Carte 3	Plan de la zone urbaine sud du site de Moche [Chapdelaine 1996]	p.135
Carte 4	Plan général des complexes 7, 9, 10, 12, 13 [Chapdelaine 1996]	p.136
Carte 5	Plan détaillé du complexe 7 [Chapdelaine 1996]	p.137
Carte 6	Plan détaillé du complexe 9 [Chapdelaine 1996].	p.138

Liste des figures

Figure 1a	Joueuses de tambour participant à une fête [Guaman Poma de Ayala 1980]	p.139
Figure 1b	Fête des Chinchaysuyos. Joueurs de tambour et de trompette [Guaman Poma de Ayala 1980].	p.139
Figure 1c	Fête des Andesuyos. Joueurs de flûte de Pan munis de sonnailles et grelots aux chevilles [Guaman Poma de Ayala 1980]	p.139
Figure 1d	Fête de Collasuyus. Joueur de flûte droite accompagnée d'un grand Tambour [Guaman Poma de Ayala 1980]	p.139
Figure 2a	Fête des Condaysuyos. Joueuses de tambour [Guaman Poma de Ayala 1980]	p.140
Figure 2b	La capture de Huascar [Guaman Poma de Ayala]	p.140
Figure 2c	Procession impliquant un joueur de conque marine [Guaman Poma de Ayala]	p.140
Figure 3	Kero inca représentant une scène guerrière [Cabello et Martínez 1988]	p.141
Figure 4	Kero inca représentant une scène guerrière [Cabello et Martínez 1988]	p.141
Figure 5	Scène iconographique moche comprenant l'arc bicéphale [Hocquenghem 1989]	p.142
Figure 6	Pajcha inca représentant une scène guerrière [Cabello et Martínez 1988]	p.142
Figure 7	Maquette Chimú [Uceda 1997b]	p.143
Figure 8	Guerriers anthropozoomorphes transportant un dirigeant sur une litière [Hocquenghem 1989].	p.144
Figure 9	Scène de combat entre deux groupes de guerriers [Hoyle 1985]	p.145
Figure 10	Deux groupes de guerriers qui se suivent en dansant au son de flûte et tambour [Hoyle 1985]	p.146
Figure 11	Danseurs reliés par un ruban, tambourineur et sept joueurs de flûte droite [Donnan 1982].	p.147

Figure 12	Guerriers se tenant par la main accompagnés de flûtistes et tambourineurs [Donnan 1982]	p.147
Figure 13	Guerriers jouant de la trompette circulaire et flûtistes de Pan [Hoyle 1985]	p.148
Figure 14	Joueurs de trompette droite et de flûte de Pan [Benson 1975]	p.148
Figure 15	Guerriers, flûtistes et porteurs de bâton à sonnailles [Hocquenghem 1989].Vase peint fragmenté [Benson 1975]	p.148
Figure 16	Scène complexe dans laquelle les objets représentés prennent des allures anthropomorphes [Arsenault 1994]	p.149
Figure 17	Guerriers dansant au son de flûte et tambour devant un personnage de haut rang [Donnan 1982]	p.150
Figure 18	Suite de danseurs accompagnés de musiciens anthropozoomorphes chevreuils et flûtistes de Pan [Donnan 1982]	p.150
Figure 19	Être renard jouant du tambour alors qu'un autre tient la tête d'un décapité [Hoyle 1985]	p.151
Figure 20	Sacrifice exécuté par l'être chauve-souris devant un individu de haut rang avec en ronde-bosse un joueur de conque marine [Hoyle 1985]	p.151
Figure 21	Prisonnier en attente d'être sacrifié [Arsenault 1994]	p.151
Figure 22	Danseurs reliés par un ruban et joueurs de flûte droite [Donnan 1982]	p.152
Figure 23	Danseurs reliés par un ruban et joueurs de flûte droite et sonnailles [Hoyle 1985]	p.152
Figure 24	Le thème de la danse macabre	p.153
(a-d)	[Arsenault 1994].	
(b)	[Hoyle 1985].	
(c)	Vase [Benson 1975], Scène [Donnan 1982]	

Figure 25	Scène de la danse macabre avec en ronde-bosse la préparation du corps à la mise en terre [Bourget 1994b]	p.154
Figure 26	Deux joueurs de flûte de Pan sont entourés d'individus ayant des traits squelettiques, Vase [Hocquenghem 1989], Scène [Benson 1975]	p.155
Figure 27	Intendant aveugle muni d'un bâton à sonnaille et tambourineur [Arsenault 1994]	p.156
Figure 28	Le thème de l'enterrement [Donnan et McClelland 1979] (a-e)	p.157
Figure 29	Danseurs masqués accompagnant différents musiciens, sonnailles, tambour, flûte droite [Hocquenghem 1989]	p.158
Figure 30	Scène où le tambourineur ouvre la danse devant un personnage de haut rang [Donnan 1982]	p.158
Figure 31 (a-b)	Scène complexe dominée par la présence d'êtres squelettiques où l'on voit deux individus copuler. Trois musiciens sont présents, deux joueurs de flûte Moche et un joueur de flûte droite (a), ou de conque marine (b) [Donnan 1982]	p.159
Figure 32	Suite de guerriers ou chasseurs accompagnés d'un tambourineur [Arsenault 1987]	p.159
Figure 33	Scène circulaire regroupant différents personnages dont deux joueurs de flûte de Pan et un tambourineur [Bourget 1994a]	p.160
Figure 34a,b	Flûte de Pan en céramique et conque provenant du musée Cassineli	p.161
Figure 35a,b	Flûte en os. Tambour.[Shimada 1994]	p.162
Figure 36	Conque de céramique provenant des fouilles de ZUM 98	p.163
Figure 37	Trompette fixée à un vase à anse en étrier [Hoyle 1985]	p.164
Figure 38	Trompettes droites et circulaires provenant du musée Cassineli	p.164'

Figure 39	Trois ocarinas provenant des fouilles de ZUM 98. Oiseau, lama, Oiseau.	p.165
Figure 40	Vase anthropomorphe d'un tambourineur frappant sur une caisse faite du corps d'un individu [Cabello et Martínez 1988]	p.166
Figure 41a	Le prêtre à effigie de hibou. Petit vase anthropomorphe provenant de la cache d'objets [Chapdelaine 1997]	p.167
Figure 41b	Vase à cravate et vase à S spirale provenant de la cache d'objets [Chapdelaine 1997]	p.167
Figure 42a	Vase anthropomorphe d'un guerrier capturé [Arsenault 1987]	p.168
Figure 42b	Trois prisonniers agenouillés, la corde au cou [Arsenault 1994]	p.168
Figure 43	Les porteurs d'offrandes [Arsenault 1994]	p.169
Figure 44a	Être à crocs (voyageur), accompagné par un cormoran et un condor [Arsenault 1987]	p.170
Figure 44b	Être à crocs (voyageur), accompagné par deux cormorans [Arsenault 1987]	p.170
Figure 45a	Être à croc (voyageur), accompagné de l'être iguane et d'un oiseau [Arsenault 1987]	p.171
Figure 45b	Être chauve-souris (voyageur), accompagné par un cormoran et un Intendant [Arsenault 1987]	p.171
Figure 46	Transport de défunts par les êtres hiboux [Bourget 1994]	p.172
Figure 47	Être renard jouant du sifflet [Bourget 1994]	p.172

Remerciements

En premier lieu, je désire remercier mon directeur, Claude Chapdelaine, qui a su me transmettre dès ma première expérience de fouille en 1995 sur la zone urbaine Moche, sa passion pour l'archéologie. Merci également à Claude pour la confiance dont il a fait preuve à mon égard depuis ce jour.

Un grand merci à ma sœur, Sylvie, mes oncles Philippe et Pierre et ma tante Micheline pour leur appui, je leur en serai toujours reconnaissant.

Je remercie mes parents, pour tout.

Je dédie finalement ce mémoire de maîtrise à mon parrain et ma marraine, André et Laurette Émard.

Introduction

Les Moche apparaissent sur la côte nord péruvienne vers l'an 0 de notre ère. Ils semblent s'établir dès le tout début à la base du Cerro Blanco aux abords de la rivière Moche et ce, suite à l'intégration politique de la vallée de Chicama (carte 1). Vers l'an 500, correspondant à l'apogée moche, ils s'étendront sur une dizaine de vallées couvrant un territoire s'étendant du nord au sud sur près de 600 kilomètres.

Selon certains experts, il s'agirait de la première structure étatique à être mise en place en Amérique du Sud. Le bon fonctionnement de ce type de société complexe tant sur les plans religieux, économique, social et politique impliquait différentes classes de spécialistes qui ont laissé diverses traces de leur passage aux archéologues.

La trace que nous suivrons dans cette étude sera celle laissée par les musiciens et qui se traduit archéologiquement par la découverte d'instruments musicaux.

Jusqu'à présent on pourrait dire que l'on possède beaucoup d'analyses iconographiques comprenant la présence de musiciens utilisant des instruments musicaux, mais concrètement les instruments moche sont soit négligés dans les analyses des archéologues qui travaillent sur ces sites, ou tout simplement peu présents ou absents des collections archéologiques.

Problématique

L'objectif de cette recherche est d'évaluer l'importance des musiciens dans le quotidien et le cérémonial moche.

Pour répondre à cette problématique, nous proposons de diviser le mémoire en deux sections. La première section consistera à réunir le maximum de données disponibles concernant le rôle des musiciens et l'utilisation des instruments musicaux, susceptible d'être utile à l'évaluation de toute collection archéologique d'instruments musicaux moche, et d'autres groupes reliés culturellement, chronologiquement et/ou géographiquement à ces derniers.

Cette première section sera orientée autour de trois questions centrales qui forment la première partie du projet de recherche visant à la construction d'un cadre de référence (base de données) qui sera utilisé et auto-évalué, par la suite, dans l'analyse et l'interprétation des instruments musicaux provenant des projets de la Zone Urbaine Moche (ZUM) fouillée en 1995 et 1996 par Claude Chapdelaine (carte 3).

1) La première question consiste à évaluer si les musiciens formaient une classe de spécialistes qui consacraient leur vie à la musique ou si la musique n'était pour eux qu'une activité secondaire qu'ils exécutaient lorsqu'on avait besoin d'eux.

2) La seconde visera à identifier les lieux et contextes propices à l'exécution de la musique, à savoir les endroits particuliers comme par exemple les places publiques, les cimetières, les lieux sacrificiels, ou tout simplement les rues et les habitations, reflétant d'un côté les activités officielles à caractère public et, de l'autre, les activités plutôt familiales et personnelles.

3) La troisième question consistera à présenter les fonctions et caractéristiques des principaux instruments musicaux moche, faisant le lien entre le cadre de référence (base de données) et la présentation des instruments musicaux provenant de la Zone Urbaine de Moche.

À la fin de cette première section l'objectif sera d'avoir identifié les types d'instruments musicaux que l'on s'attend à rencontrer sur les sites archéologiques ainsi que les contextes où l'on peut les trouver. Ceci, nous l'espérons, permettra d'inférer, dépendant de l'endroit où ils sont rencontrés, lors de quelles occasions ils étaient utilisés.

C'est dans cette optique que nous analyserons, dans la deuxième section, la collection des instruments musicaux des projets de ZUM 95 et ZUM 96. Pour ce faire, nous identifierons premièrement les fragments d'instruments musicaux ainsi que leur emplacement en tant que vestiges d'une activité humaine, pour finalement évaluer le rôle que pouvaient avoir les musiciens sur le site de la capitale Moche.

Méthodologie

La stratégie d'analyse proposée comprend trois types d'informations: les données ethnohistoriques se rapportant aux Chimú et aux Incas (surtout aux Incas), les données provenant de l'iconographie moche et finalement les données archéologiques.

Ces types de données doivent cependant être utilisées avec une certaine prudence. En ce qui concerne les données ethnohistoriques par exemple, le fait que les Chimú furent conquis par les Incas environ 100 ans avant l'arrivée des Espagnols implique que nous n'avons aucune observation directe concernant ce groupe. Les Chimú étaient cependant, comme nous le verrons, bien plus proches culturellement de leurs ancêtres côtiers que de leurs conquérants andins.

En ce qui concerne les écrits se rapportant aux Incas, l'écart temporel d'environ 700 ans les séparant des Moche dresse également une barrière pour l'analyste qui serait tenté d'utiliser ces données sans retenue.

L'utilisation des données iconographiques et archéologiques est intéressante en elle-même, mais il faut se méfier des interprétations qu'en font les auteurs. Il ne faut jamais oublier non plus que les scènes iconographiques reflètent principalement des activités reliées au monde de l'élite, rituels et cérémonies de tout genre, et qu'il n'y a que très peu d'activités relatives au peuple et à la vie quotidienne.

Finalement, les indices archéologiques utilisés dans le but de démontrer la présence de musiciens dans la Zone Urbaine Moche consiste en cinq types d'instruments musicaux faits de céramique: sifflets, trompettes, conques, sonnailles et ocarinas. Il s'agit au total de 105 artefacts provenant de 12 complexes architecturaux. Parmi eux, très peu sont en contexte et la grande majorité des objets proviennent de la première couche de sable surmontant le premier plancher. Le contexte vertical n'est donc pas très précis, mais la distribution horizontale est néanmoins utile. Cette répartition permettra de vérifier si des différences sont perceptibles dans le contenu des différents complexes architecturaux. Il est à noter que ces fragments sont tous de bonne dimension et qu'il serait surprenant que lors de la fouille des fragments ou des instruments aient déjoué la vigilance des fouilleurs.

En résumé il s'agit dans un premier temps d'utiliser les données ethnohistoriques, iconographiques et archéologiques pour former une banque de données, un cadre de référence que l'on pourra utiliser pour faire parler les instruments musicaux trouvés, mais surtout pour réfléchir sur les contextes archéologiques dans lesquels ces instruments sont trouvés. C'est ce que nous proposons de faire dans un deuxième temps en utilisant les données des fouilles des projets de ZUM 95 et 96. Dans la conclusion de ce mémoire nous aurons donc construit un cadre de référence et nous en aurons évalué l'efficacité, conjointement à l'analyse des fragments d'instruments musicaux provenant de la capitale Moche. L'étude proposée ici est donc innovatrice et pourra, je l'espère, être réutilisée par la suite.

L'étude du musicien moche

Des études visant à comprendre l'importance du musicien ou de la musique dans la société moche sont à ce jour quasi inexistantes. Bien que certains ouvrages se soient intéressés à ce sujet, aucune synthèse réunissant les diverses sources d'informations disponibles à une évaluation concrète du musicien ou de la musique moche n'a été faite jusqu'ici.

Les premières mentions faisant usage d'instruments musicaux sur la côte nord péruvienne remontent cependant à l'arrivée des premiers chroniqueurs espagnols aux XVI et XVII siècles. Il est intéressant de constater, comme nous le verrons plus loin, que ces premiers observateurs fournissent des précisions importantes relativement aux vallées qu'ils visitent et aux coutumes locales qu'ils observent. Ils constatent et en informent leurs hauts dirigeants que l'usage des pratiques culturelles et de la langue inca n'est pas généralisé à l'ensemble du royaume.

Cieza de León est celui qui, à notre avis, permet par ses observations de distinguer le plus possible les habitants de la côte nord péruvienne des habitants du Cuzco. Il nous permet même, par des informations précises concernant l'usage des instruments musicaux dans la vallée de Chimú, de proposer des rapprochements inespérés avec l'usage que pouvaient faire les Moche de ces mêmes instruments. Comme nous le verrons, Cieza de León n'est pas le seul chroniqueur espagnol auquel cette étude fait référence, mais il demeure à mon avis le plus important.

Un peu plus tard, au XVIII siècle c'est Martinez de Compagnón, évêque de la ville de Trujillo, qui réalisera une étude d'envergure (9 volumes) visant à documenter entre autres les pratiques culturelles des habitants de la région. Une section complète de cet ouvrage sera par ailleurs consacrée à la musique et à la danse pratiquées lors des festivités religieuses. Compagnón recueillera et transcrira dans cette étude les partitions et les paroles de chansons, incluant celles chantées dans la langue moche toujours en usage à cette époque. Selon l'étude de Stevenson (1968), de qui proviennent ces informations, il s'agirait de chansons pouvant avoir des antécédents culturels chimú.

Puis, en 1924 Mead et en 1925 d'Harcourt produiront indépendamment deux ouvrages considérables concernant l'étude de l'usage des instruments musicaux chez les Incas, intégrant des données ethnologiques, ethnohistoriques et archéologiques. Dans certains passages les auteurs feront également référence à des instruments musicaux et/ou à des scènes iconographiques impliquant la participation de musiciens des cultures moche et chimú. Ces recherches, bien qu'elles ne datent pas d'hier constituent encore aujourd'hui, les plus importants ouvrages s'étant consacrés à l'étude des instruments musicaux de la région andine.

Concernant l'étude musicale moche proprement dite, il semble que Larco ait écrit une section dans son ouvrage "Los Mochicas" se consacrant à l'étude de la musique et de la danse. Elle n'aurait cependant jamais été publiée (Hoyle, 1985;p.14).

Donnan nous informe qu'une première étude iconographique visant à l'interprétation des scènes dépeignant la danse fut menée en 1951 par Jiménez Borja et portait sur 4 scènes (1982;p.97). En 1982, Donnan reprendra cette étude en y ajoutant 20 nouvelles scènes. Cependant, l'objectif de ces deux études iconographiques est principalement la danse et non l'étude du musicien moche.

Les premiers instruments musicaux moche à être présentés dans un ouvrage archéologique proviennent des fouilles de Strong et Evans (1954) dans la vallée de Virú. Les auteurs présenteront les instruments extraits des contextes sépulcraux.

Donnan dans son ouvrage de 1973, présentant les résultats du projet de la vallée de Santa, sera le premier à consacrer une section à la description des fragments d'instruments musicaux. Sur les 110 fragments retrouvés, 108 proviennent de la collecte de surface, alors que deux sifflets figurines furent trouvés en contexte funéraire. Comme on le constatera dans l'analyse, les contextes funéraires constituent les seuls pour lesquels les archéologues mentionnent à coup sûr, la découverte d'instruments musicaux. Ils sont en effet généralement négligés dans les analyses publiées. La preuve en est qu'à ce jour, l'étude de Donnan (1973) demeure l'unique document où l'on présente systématiquement chacun des fragments d'instruments musicaux trouvés lors de la fouille, comme nous le ferons ici.

Finalement, en 1985, Hoyle produira une étude technologique et descriptive détaillée des instruments musicaux moche à partir d'un échantillon imposant, provenant principalement de collections muséologiques péruviennes. Il s'agit d'une étude détaillée à l'intérieur de laquelle l'auteur propose différentes typologies correspondant aux différents types d'instruments musicaux moche. Nous sommes cependant encore bien loin de l'utilisation des instruments musicaux et du musicien moche.

Afin de fournir une étude plus complète visant à évaluer l'importance du musicien moche (à laquelle nous pourrions accéder par le biais d'analyses iconographiques et de la découverte d'instruments musicaux en contexte archéologique) nous proposons de débiter notre recherche par l'étude des musiciens chimú et inca. Nous croyons, en effet, qu'il s'agit d'une étape cruciale nous permettant d'évaluer le rôle et l'importance des musiciens moche à travers l'étude de leurs descendants, dans l'aire culturelle andine.

1-Le rôle et le niveau social des musiciens chimú et inca

Dans ce premier chapitre, nous chercherons à savoir 1) par qui la musique était jouée, 2) si les musiciens avaient un rôle social, 3) s'il formaient une classe de spécialistes, et 4) si cette classe de spécialistes était elle-même stratifiée. Nous tenterons d'établir 5) lors de quelles occasions et 6) dans quels lieux les Chimú et les Inca avaient recours à la musique et, par extension, aux musiciens.

Nous orienterons notre recherche dans le but de savoir si la musique faisait partie du quotidien social de la population, si elle participait activement aux fêtes publiques, si elle contribuait aux divertissements de l'élite, si elle était partie prenante des activités militaires, religieuses, funéraires et sacrificielles. Par extension nous tenterons de définir si elle était jouée dans des habitations, des places publiques, des cimetières et des lieux sacrificiels. Pour ce faire, nous utiliserons les données ethnohistoriques se rapportant aux musiciens des civilisations chimú et inca.

1.1 Les données ethnohistoriques se rapportant aux musiciens chimú et inca.

Bien que nous n'ayons aucune observation directe entre Espagnols et Chimú qui puisse précéder la conquête de la côte nord péruvienne par les Incas en 1463 (Fiedel, 1993;p.343), certains écrits ethnohistoriques nous permettent de distinguer culturellement les Andes et la côte. Cieza de Leon utilisera à cet effet dans ses descriptions l'appellation "Yungas" qui signifie les habitants de la côte et des plaines, afin de faire la distinction entre ces habitants et ceux des régions andines ([1550]1984; p.258-259). Bien que Cieza n'ait pas défini clairement un territoire yunga, une lecture attentive permet au lecteur d'utiliser les éléments environnementaux pour déterminer les extraits concernant les observations faites sur la côte.

Selon Rowe, l'appellation Yunga réfère plutôt au nom Quechua donné par les Inca à la langue parlée dans la moitié nord du royaume chimú. Elle signifie donc la langue chimú (1948;p.27).

Dans l'optique où les Chimú furent conquis moins de cent ans avant l'arrivée des Espagnols, et tenant compte de la politique coloniale inca dans laquelle les chefs et dirigeants des territoires conquis était souvent laissée en place, tout comme leur langue (Mannheim, 1992), leur religion et les croyances locales (Donnan, 1979;p.12; Fiedel,1993;p.345; Rowe, 1980), nous pouvons nous attendre à observer de fortes survivances culturelles.

Il semble par ailleurs que les données archéologiques concernant cette période sur la côte nord du Pérou démontrent qu'il est difficile d'évaluer sur la base artefactuelle la présence inca (Ramírez,

1990; Schreiber, 1992;p.62; Wilson, 1988;p.350). Ces mêmes auteurs soutiennent, que le contrôle indirect par l'entremise de l'élite locale, entraînait une réorganisation minimale des institutions locales des territoires conquis par les Incas (Ramírez, 1990; Schreiber, 1992;p.62; Wilson, 1988;p.350). Cependant, dans une étude récente, Hayashida conclut que le contrôle politique inca de la côte nord a été jusqu'ici sous-estimé et qu'il devait être beaucoup plus important qu'il n'en laisse paraître (1999). Il s'agit donc d'un débat à suivre. Pour l'instant continuons notre analyse des données ethnohistoriques concernant la côte nord péruvienne.

Les deux passages suivants écrits par Cieza de Leon concernant les Chimú nous éclairent plus particulièrement à ce sujet:

“...el valle de Chimo, ancho y muy grande, y adonde esta edificada la ciudad de Trujillo. Cuentan algunos Indios que antiguamente, antes que los ingas tuviesen señorios, hubo en este valle un poderoso señor, a quién llamaban Chimo, como el valle se nombre agora, el cual hizo grandes cosas, venciendo muchas batallas, y edificó unos edificios que, aunque son tan antiguos, se parece claramente haber sido gran cosa... Los caciques naturales deste valle fueron siempre estimados y tenidos por ricos (Cieza de Leon, [1550]1984;p.278)”.

En ce sens, il nous est possible de supposer que la tradition orale était dans ces régions bien vivante et que l'on continuait à raconter les récits et exploits des ancêtres. C'est par ailleurs ce que semble refléter l'extrait suivant où Cieza de Leon nous informe du fait que les anciens chefs, avant d'être soumis par les Inca, étaient très craints et très obéis de leurs sujets:

“...los señores naturales dellos fueron muy temidos antiguamente y obedescidos por súbditos, y se servían con gran aparato, según su usanza, trayendo consigo indios truhanes y bailadores, que siempre los estaban festejando, y otros contino tanían y cantaban... y cada señor, en su valle, tenía sus aposentos grandes, con muchos pilares de adobes y grandes terrados y otros portales, cubiertos con esteras, y en el circuito desta casa había una plaza grande donde se hacían sus bailes y areitos¹; y cuando el señor comía se juntaba gran número de gente, los cuales bebían de su brebaje, hecho de maíz o de otras raíces. En estos aposentos estaban porteros que tenían cargo de guardar las puertas y ver quién entraba o salía por ellas, todos andaban vestidos con sus camisetas... Algunos dellos tenían guerra unos con otros, y en parte nunca pudieron los más dellos aprender la lengua del Cuzco. Aunque hubo tres o cuatro linajes de generaciones destes yungas, todos ellos tenían ritos y usaban unas costumbres; gastaban muchos días y noches en sus banquetes y bebidas; y cierto cosa es grande la cantidad de vino o chicha que estos indios beben... (Cieza de Leon, [1550]1984;p.260)”.

¹ areitos: Palabra antillana, significa baile, fiesta con música y canto (Ballesteros,1984;p.196).

Bien qu'il soit impossible de démontrer avec exactitude que ce passage correspond aux Chimú, il nous fournit suffisamment d'éléments pour permettre d'affirmer qu'il s'agit là d'un groupe dominant qui comprenait plusieurs chefs dispersés sur un territoire qui s'étendait sur plusieurs vallées de la côte péruvienne conquise depuis peu par les Incas. Force est d'accepter que peu de groupes conquis par les Incas, trois ou quatre générations avant l'arrivée des Espagnols sur la côte péruvienne, répondent aussi bien que les Chimú à cette description.

Ce passage nous informe par ailleurs de l'importance qu'avaient les musiciens, chanteurs et danseurs dans ce qui semble être le quotidien de la classe dirigeante. Ces artistes seraient, selon la description ci-dessus, être en tout temps au service de leurs maîtres. Cet extrait nous renseigne donc sur la place qu'occupaient la musique et les musiciens dans le quotidien des personnages de haut rang chimú.

Dans le même ordre d'idées Cabello de Balboa ([1586] 1951;p.327) et Rubinos y Andrade ([1782] 1936) font mention d'un récit recueilli sur la côte nord péruvienne dans la vallée de Lambayeque. Ce récit raconte en fait l'arrivée du roi Naymlap dans cette vallée. Il était accompagné de nombreuses femmes et de quarante officiers parmi lesquels huit d'entre eux avaient des fonctions particulières. Le premier officier du roi Naymlap, selon le récit de Balboa, serait Pita Zofi, un joueur de grande conque marine très estimé parmi les siens ([1586] 1951;p.327).

Bien que pour certains ce récit ne soit que pure fiction (Rowe,1948; Zuidema,1990), selon Cordy-Collins: "It is important to point out that the roles these individuals are said to have played within Naymlap's court are ones that indeed would have been performed by prehistoric North Coast courtiers...Therefore, although I will not argue that those specifically named individuals originated these royal roles, I see no reason to doubt that the role existed (1990;p.394)".

Le joueur de conque marine serait dans cette optique un spécialiste de premier plan dont le rôle était très valorisé dans les sociétés préhistoriques pré-incasiques et possiblement pré-chimú de la côte nord du Pérou. En effet, Cordy-Collins, sur la base de données archéologiques, ferait remonter l'arrivée de Naymlap vers la période Moche V (1990,p.413), entre 600 et 800 de notre ère.

Pour ce qui est de l'utilisation de la conque marine, on la retrouve sur les sites archéologiques d'Amérique du sud en tant qu'instrument musical dès 3300 av.J-C au centre cérémoniel de Real

Alto en Équateur (Lathrap, Marcos et Zeidler;1977) et sur le site de Chavín de Huantar au Pérou vers 800 av.J-C (Lathrap,1975;p.69 d'après Hoyle, 1985;p.62). La conque de céramique produite dès la période Salinar sur la côte connaît, à la lumière des données archéologiques actuelles, son heure de gloire tout au long des phases Moche I à IV. La présence de ce type de musiciens se spécialisant dans l'utilisation de la conque marine pourrait donc précéder considérablement la période Moche V.

Tout comme la conque marine, la flûte de Pan est un autre instrument qui semble avoir nécessité la spécialisation du musicien. En effet, selon Garcilaso de la Vega, la flûte de Pan était l'instrument sur lequel s'exerçaient les virtuoses devant l'Inca (Stevenson,1968;p.264). Il nous informe par ailleurs que pour bien jouer de la flûte de Pan le musicien doit se pratiquer assidûment : "la musica no era comun, sino que la aprendian y alçauan con su trabajo (Stevenson,1968;p.264 tiré de Vega, 1609)". Vega fait également mention qu'un groupe de musiciens jouant de la flûte de Pan est composé d'au moins quatre joueurs (ibid).

À l'époque de la conquête les musiciens semblent bel et bien être considérés comme formant une classe à part d'individus, voir même de spécialistes. Guaman Poma mentionne à ce sujet que les habitants ne payaient pas de tribut à l'Inca mais que chaque village devait en échange lui offrir des "yndios y yndias de servicios", des serviteurs. Or on retrouve dans les catégories de serviteurs donné à l'Inca, parmi les métallurgistes, peintres, barbiers, prêtres et bien d'autres, les chanteurs, flûtistes, tambourineurs et musiciens (1980[1615];T.I /338[340]).

À l'exception de ces observations, les données ethnohistoriques se rapportant à la présence de musiciens chez les Incas nous informent davantage sur les occasions où se manifestent ces artistes plutôt que sur l'importance réelle qu'ils ont pu avoir dans la société. Le fait de nécessiter la présence de musiciens dans divers contextes tant profanes que religieux n'implique pas nécessairement que ces derniers doivent se consacrer exclusivement à cette activité.

Parallèlement à cela, les mentions ethnohistoriques concernant l'importance et l'omniprésence des chanteurs et danseurs dans l'entourage de l'élite inca n'implique pas nécessairement la présence de musiciens, mais laisse plutôt supposer que leurs activités pouvaient être accompagnées de musique et des musiciens. À cet effet, Métraux nous informe que les chanteurs et danseurs étaient toujours présents à la sortie de l'Inca (1976; p.46).

Une citation de Guaman Poma de Ayala vient nous éclairer sur la présence des musiciens à la sortie de l'Inca :

“Como sale el Inga a pasear con sus lacayos (domestiques de grandes maisons) y morriones y estandartes (enseignes de guerre), trompetas y flautas, y danzas y taquies, y lleva indios chunchos desnudos por gala y senorear; y sale en sus andas, quispiranpa, con su Coya, señora, asimismo sale a pelear (de la même façon il va à la guerre) (1980[1615];T.I p.241).

Peut-être que les auteurs n'en font pas toujours mention car la musique fait tout simplement partie intégrante de la danse, comme semble l'indiquer José de Acosta:

“Tanen diversos instrumentos para estas danzas: unas como flautillas o canutillos; otros como atambores; otros como caracoles; lo más ordinario es en voz, cantar todos, yendo uno o dos diciendo sus poesías y acudiendo los demás a responder con el pie de la copla. Algunos de estos romances eran muy artificiosos, y contenían historia; otros eran llenos de superstición; otros eran puros disparates ([1588] 1987;p.433)”.
 /

En ce qui concerne les chanteurs, il semble que certains d'entre eux ou certaines classes particulières de chanteurs aient joué dans la société inca un rôle de premier plan en ce qu'ils constituaient par leurs chants la mémoire des empereurs et de leurs exploits qu'ils commémoraient lors de fêtes, mais également à leur mort (Métraux, 1976;p.34). Peut-être en était-il de même chez les Chimú et les Moche ?

Enfin, un des aspects fournis par les récits ethnohistoriques inca nous informent que des gens provenant de toutes les classes sociales participaient à des fêtes et que celles-ci pourraient donc être qualifiées de fêtes publiques. Felipe Guaman Poma de Ayala décrit par ailleurs quelques-unes de ces fêtes ([1615]1980;p.226-235) animées de chants, danse et musique:

“...tenían muchas ceremonias y el dicho Inga tenía muy grande fiesta ; convidaba a los grandes señores y principales, y a los demás mandones y a los indios pobres y comían y cantaban y danzaban en la plaza pública...([1615]1980;p.171)”.
 /

Dans un autre passage, Cieza de Leon cette fois nous informe que: “Cuando se hacían las fiestas grandes del año era mucha la gente que se juntaba, haciendo sus juegos con sonos de instrumentos de musica de la que ellos tienen ([1550]1984; p.286)”.
 /

Comme je l'ai mentionné précédemment, ces données sont intéressantes en ce qu'elles impliquent la participation et l'utilisation d'instruments musicaux par des individus dans le cadre de leurs activités quotidiennes. Ces exemples constituent un type de données qui demeurent inaccessibles pour nous dans l'univers moche, où le seul contact direct nous provient de l'iconographie. Une iconographie liée en grande partie au monde des ancêtres, selon certains, et qui n'a dépeint que très peu de scènes se rapportant aux activités quotidiennes impliquant les individus de bas niveau social.

Nous retiendrons donc de cette première partie, 1) que les Chimú sont, à l'arrivée des Espagnols, encore bien différents des Incas et peut-être même plus près des habitudes culturelles moche, sans toutefois oublier les quelque centaines d'années d'intervalle séparant ces groupes.

2) Également que les musiciens, chanteurs et danseurs semblent être, à la période du contact, en tout temps au service de leur maître.

3) Qu'à cette même période, selon la légende de Naymlap, le joueur de conque marine semble être un spécialiste dont le rôle est très estimé dans la société.

4) Que le flûtiste de Pan chez les Inca est un virtuose qui doit consacrer tout son temps à la pratique de son instrument.

5) Que les musiciens forment une classe importante de serviteurs offerts à l'Inca. Ce qui implique qu'ils devaient en faire un métier à plein temps.

6) Que les dirigeants inca organisent de grandes fêtes où sont réunis des gens de chacune des classes sociales.

7) Que finalement il n'y a pas que des spécialistes qui s'exercent à la musique, mais également d'autres membres de la société, principalement dans des occasions de fêtes.

1.2 Les contextes d'utilisation de la musique chez les Incas et les Chimús.

Dans cette seconde section nous poursuivrons la présentation des données ethnohistoriques concernant la présence de musique et de musiciens à la période du contact. Nous examinerons plus spécifiquement les contextes d'utilisation de la musique en mettant l'emphase sur les lieux et les événements auxquels elle est associée. L'étude des ouvrages ethnohistoriques proposait en elle-même quatre contextes d'utilisation distincts. Il s'agit des fêtes, des processions funéraires, des sacrifices et des activités entourant la guerre. Concernant les fêtes, les exemples présentés ont été sélectionnés dans le but de démontrer la distinction entre les fêtes officielles et non officielles. Il s'agit du type d'activité pour laquelle nous possédons le plus d'informations au moment de la conquête. Concernant les autres types d'activités, les données sont beaucoup moins nombreuses, et nous nous sommes permis de toutes les présenter dans le but de fournir un document de référence exhaustif. Des passages similaires fournis par différents auteurs seront également présentés ou le

lecteur y sera référé dans le but d'évaluer la crédibilité des observateurs. Dans la majorité des cas, les citations intégrales seront présentées pour ne pas en altérer le contenu. Un rappel faisant mention des principaux éléments sera traduit en français et précédera ou suivra la citation. Les termes concernant les instruments musicaux seront traduits directement dans la citation et présentés entre parenthèses.

Cette section se terminera par la présentation et l'analyse de trois scènes iconographiques inca et d'une maquette chimú qui viendront faire le lien entre la première moitié du chapitre, dédié à l'étude ethnohistorique des musiciens chimú et inca, et la seconde moitié dédiée à l'analyse iconographique du musicien moche.

1.2.1 Les fêtes

Chez les Incas, chaque fête était accompagnée de musique et de chants. Guaman Poma de Ayala décrit de nombreuses fêtes où il observe la participation de musiciens. Il semble y avoir deux types de fêtes.

Il y a les grandes fêtes religieuses officielles où l'on réunit toute la population à manger, danser et chanter sur la grande place publique. Les riches comme les pauvres y sont conviés.

Pour n'en donner qu'un exemple, une brève description du Raymi Quilla célébré en avril :

“ ...en éste mes ofrecían unos carneros pintados a las dichas uacas idolos dioses comunes que habia en todo el reino y con ello tenían muchas ceremonias y el dicho Inga tenía muy grande fiesta; convidaba a los grandes señores y principales, y a los demas mandones y a los indios pobres y comian y cantaban y danzaban en la plaza publica en esta fiesta cantaba el cantar de los carneros (Guaman Poma de Ayala, 1980[1615];T.I,p.171). Sur la figure 1a on voit des joueuses de tambour qui participent à cette fête.

Dans les relations des premiers Augustins, on note la description d'une cérémonie officielle célébrée en l'honneur de l'idole Tantazoro. Les Augustins mettent l'emphase dans leurs observations sur l'utilisation de 14 trompettes d'argent et de cuivre que l'on fait entendre au son de tambours. La célébration terminée on retrouvait, parmi les richesses accumulées et consacrées à l'idole, les quatorze trompettes d'argent et de cuivre (Relacion de los Agustinos;p.33).

Pour ce qui est des autres fêtes, elles sont non officielles et se déroulent, à des échelles moindres, entre membres de l'élite d'un village, d'une famille ou un groupe de travailleurs, par exemple:

“Pascuas, y danzas taquies de los Ingas, y de cápac-apoconas y principales, y de los indios comunes de estos reinos, de los Chinchaysuyos, Andesuyos, Collasuyos, Condesuyos, las cuales danzas y arauis no tienen cosa de hechicería, ni idolatría ni encantamiento, sino todo huelgo y fiesta, regocijo, si no hubiese borrachera sería cosa linda...y fiesta de los pastores... y de los labradores...de los mozos quena quena (jeunes joueurs de flûte de Pan); en éstos huelgos que tienen cada aylo y parcialidad de este reino no hay que decirle nada, ni se entremeta ningún juez a inquietarles a los pobres sus trabajos y fiesticillas y pobreza, que hacen cantar y bailar, comer entre ellos (Guaman Poma de Ayala, 1980[1615];T.I.p.226)”.

Comme on le voit à la toute fin, les villageois de toutes les régions de l’empire inca ont également de nombreuses fêtes auxquelles l’élite inca donne libre cours. Il y a la fête des bergers, des cultivateurs, des jeunes joueurs de flûtes de Pan. Il est intéressant de constater que dans ce passage les joueurs de flûte de Pan sont considérés comme étant une classe bien définie de travailleurs.

D’autres fêtes sont par ailleurs décrites par Guaman Poma de Ayala (1980[1615];p.226-235). L’auteur fournit même à quelques reprises des représentations de musiciens s’exécutant lors de ces fêtes : fête des Chinchaysuyos où l’on voit des joueurs de tambour et de trompette (figure 1b), fête des Andesuyos où l’on voit des joueurs de flûte de Pan munis de sonnailles et grelots aux chevilles (figure 1c), fête de Collasuyos où l’on joue de la flûte droite accompagnée d’un grand tambour (figure 1d) et fête des Condaysuyos où l’on voit des femmes jouer du tambour (figure 2a).

Guaman Poma de Ayala fait mention également que lors des fêtes de l’Inca on entendait la musique des Yungas (Indiens de la côte voir p.12). L’auteur nous donne une description des instruments musicaux utilisés :

“ Como tenían los Ingas y Capac Apos tambores (tambours) grandes con que se holgaban, y le llamaban pomatinya, y trompeta (trompette), guayllaquepa, pototo (Conque), flautas (flûte), pingollo, antara (flûte de Pan), pipo, catauri (sifflet), uaroro, quena-quena chiuca (flûte droite), que había en este reino musicas y nucaya de los yungas, de cada aylo, para fiestas del Inga principales (1980[1615];T.I.p.241)”.

Cette citation nous permet de connaître l’appellation “Quechua” des instruments musicaux et de constater que l’on fait usage chez les Incas des mêmes instruments musicaux que ceux observés dans l’iconographie moche. On est cependant à même de se demander pourquoi et/ou comment Guaman Poma de Ayala fait-il cette distinction ou cette précision concernant la présence de musiciens yungas. S’agissait-il par exemple d’une musique et de musiciens différents par le style ou la qualité de leur prestation ? Quoi qu’il en soit, la côte incasique est très longue et les Yungas

de Guaman Poma de Ayala peuvent venir de Nazca, d'Ica, de Lima, de Moche ou de partout ailleurs sur la côte.

Finalement, Cieza de Leon, dans un passage que nous avons vu précédemment, donne des informations sur des fêtes qui sont tenues par des chefs de vallées dans de grandes pièces ou places privées de leur résidence.

Concernant les lieux d'utilisation nous retiendrons donc les grandes places publiques pour des célébrations telles que celles du Raymi Quilla ainsi que d'autres places à accès restreint pour des fêtes privées.

1.2.2 La musique et les activités entourant la guerre

C'est pour les activités entourant la guerre que les chroniqueurs nous ont laissé le plus d'informations. Il y a la préparation au combat, le combat lui-même, et les réjouissances suivant la victoire.

Premièrement, comme nous en informe Guaman Poma de Ayala (1980[1615];T.I p.241) et Cieza de Leon (1985;p.70), l'Inca sortait pour le combat accompagné entre autres de flûtistes et trompettistes.

Puis, sur le champ de bataille, Cieza de Leon nous informe que les guerriers, avant d'engager le combat, font entendre cris et hurlement accompagnés de l'utilisation des tambours, des conques ainsi que d'autres instruments musicaux dont il ne donne malheureusement pas la description :

“Pasados algunos acacimientos entre una hueste y otra, se acercaron unos a otros, estando inflamados en ira, para la pelea, tanto que llegaron a vista en el mismo valle adonde cada capitán esperaba su gente, y luego comenzaron entre ellos gran grita y alarido, porque usan mucho los de aca despende muchas voces al viento, y tocaron muchos atabales (tambour) y bocinas (conque), con otros instrumentos que ellos tienen (1986;p.142)”.

Dans un autre passage, Santacruz Pachacuti Yamqui, qui accompagnait l'Inca Huascar lors d'une attaque, nous informe que le tambour était utilisé lors des combats pour la signalisation et également pour exciter et étourdir les guerriers (Pachacuti Yamqui, 1879;p.318; Harcourt, 1925;p.15)”.

Aux dires de Harcourt, plusieurs auteurs décrivent l'effet saisissant obtenu par l'ensemble des coups frappés sur les tambours lors des combats (1925;p.15). De la même façon il nous informe

également sur l'utilisation guerrière de la conque et de la trompette en précisant que les vieux auteurs tels que Garcilaso, Montesinos et Ovalle "ne font guère de récit de combat sans y mêler les appels stridents des trompes (Harcourt, 1925;p.25)".

Dans un autre passage Santacruz Pachacuti Yamqui met l'accent sur les dimensions des instruments utilisés lors de la défense de Cuzco. Il précise que lors de l'événement on fait porter du dépôt d'armes les plus gros tambours, les plus grosses conques et les plus grosses flûtes de Pan (Santacruz Pachacuti Yamqui,1879p.270; Stevenson, 1968;p.270). On doit en déduire que plus l'instrument est gros, plus le son en est puissant et plus il encourage les soldats et décourage l'adversaire.

Au retour victorieux des guerriers les instruments musicaux se font également entendre. Guaman Poma de Ayala fournit par ailleurs une planche sur laquelle on peut observer l'Inca Huascar qui fut fait prisonnier. On le voit la corde au cou alors que ses opposants jouent de la conque en signe de victoire (figure 2b) (1980[1615];T.I p.84-85). Il sera par la suite tué par ses ennemis.

La mort n'est cependant pas le seul châtement réservé au chef vaincu. En effet, une autre pratique observée par Cieza de Leon (1985;p.139-140) , Montesinos, de Ovalle et Guaman Poma de Ayala consistait à faire des tambours du corps des chefs vaincus. Ces tambours étaient utilisés dans certaines célébrations et lors de combats subséquents dans le but d'animer le courage des guerriers tout en effrayant l'adversaire. Montesinos nous raconte en détail l'arrivée triomphale que fit l'Inca Sinchi-Roca à Cusco, de retour de la guerre contre les rebelles d'Andahuailhas, muni de sept de ces tambours :

"Les soldats revêtus de leurs plus beaux ornements, s'avançaient en formation de guerre, au milieu d'eux, à intervalles, étaient portés six tambours de forme humaine, faits des peaux des caciques et des capitaines (ennemis) qui s'étaient distingués dans la bataille. Leurs peaux avaient été écorchées tandis qu'ils vivaient encore, puis gonflées d'air de sorte qu'elles représentaient leurs propriétaires d'une manière très réelle, et on leur frappait le ventre avec des baguettes par mépris. En dernier lieu, venait le tambour fait du chef d'Andahuailhas, qui avait été tué pendant le combat. Au son de ces tambours marchaient quatre mille soldats...(Montesinos,1882;p.126; Harcourt, 1925;p.17)".

Dans l'ouvrage de Guaman Poma de Ayala, l'auteur décrit à quatre reprises des variantes de cette pratique. Il nous informe également qu'il n'y a pas que les corps des chefs et/ou des guerriers vaincus qui se voient transformés en instruments musicaux, mais que c'est un châtement réservé également aux traîtres (1980[1615];T.I p.118, 132). Dans l'extrait suivant on apprend également le

nom que les Incas avaient donné à ce tambour particulier ainsi que d'autres usages que l'on pouvait faire avec certaines parties du corps des rebelles et des traîtres :

“Como tenía tambores (tambours) hechos de hombres principales, los que fueron rebeldes y traidores, hecho todo el cuerpo entero vestido a su traje hecho tambor (tambour), y le llamaban a estos tambores (tambours) runatinya; y estaba como si estuviese vivo y con su propia mano tocaba la barriga, y el tambor (tambour) fue hecho de la barriga. Y de otros rebeldes hacían mates de beber chicha de la cabeza, y flautas (flûtes) de los huesos, y de los dientes y muelas gargantilla (collier) (1980[1615];T.I p.241) et (p.124)”.

Comme nous venons de le voir, l'os humain était également utilisé dans la confection de flûtes. À ce sujet, Alonso de Ovalle nous informe que les Incas n'hésitaient pas à prendre le tibia de l'ennemi tombé au combat pour en faire une flûte et en jouer, au même titre que les tambours en signe de triomphe, glorifiant ainsi leur victoire (Ovalle, 1888;p159). Par ailleurs, Josafat Roel Pineda (1961) fait la mention d'une collection de plusieurs flûtes faites à partir de fémurs humains provenant de la région de Paracas. Bien que l'auteur ne précise pas à quel groupe culturel la collection est associée, on peut supposer que cette pratique observée à l'époque incasique est probablement antérieure, et qu'elle pourrait être partagée par d'autres groupes.

Finally, Santacruz Pachacuti Yamqui nous informe que l'on célébrait la victoire des guerriers avec de gros tambours.

1.2.3 Les sacrifices

Comparativement aux activités décrites précédemment, pour lesquelles nous avons plusieurs sources, les descriptions de sacrifices sont plutôt rares. Dans le passage qui suit on nous informe que les conques et les trompettes sont utilisées pour convoquer la population aux cérémonies sacrificielles (figure 2b).

“Sus Gallahuayos la asperjaban con sangre y chicha tocando sus trompetas y caracoles para llamar a la gente a las ceremonias del sacrificio (Hernández Principe, 1622; d'après Hoyle, 1985;p.340)”.

Cieza de Leon donne une description d'un sacrifice auquel il assiste dans le nord de l'empire inca. Il décrit même les instruments musicaux utilisés durant la cérémonie :

“Y cuando los señores estaban enfermos, para aplacer la ira de sus dioses y pedirles salud hacían otros sacrificios llenos de sus supersticiones, matando hombres, según yo tuve por relación, teniendo por grato sacrificio lo que se hacía con sangre humana. Y para hacer estas cosas tenían sus atambores (tambours) y campanillas (clochettes)

y ídolos, algunos figuraban a manera de león o de tigre, en que adoraban (1984[1550];p.245)".

Ce passage nous informe que lorsqu'un dirigeant était malade, on sacrifiait des hommes pour calmer la colère des dieux et demander la guérison du patient. Pour faire leur demande, ils utilisaient les tambours et clochettes.

Il est intéressant de remarquer que, tout comme dans la description précédente de Santacruz Pachacuti Yamqui, on fait mention de l'utilisation des "campanillas". Malheureusement, nous n'avons aucune représentation de cet instrument musical, mais bien que la traduction actuelle se réfère à des clochettes, nous proposons qu'il devait s'agir de sonnailles, beaucoup plus répandues sur le continent et dans l'empire inca et pour lesquelles nous n'avons aucune mention dans les écrits ethnohistoriques.

Une autre observation faite par Cieza de Leon durant la fête de l'"Hatun Raimi" vient confirmer à nouveau l'usage du tambour dans ces cérémonies particulières :

"...habían traído al Cuzco mucha suma de corderos y de ovejas y de palomas y cuis y otras aves y animales, los cuales mataban para hacer el sacrificio; y habiendo degollado la multitud del ganado untaban con la sangre dellos las estatuas y figuras de sus dioses o diablos y las puertas de los templos y oráculos...Y acabado el sacrificio el grand sacerdote con los demás sacerdotes iban al templo del sol y después de haber dicho sus salmos malditos, mandaban salir a las vírgenes mamaconas... así el rey como el grand sacerdote, como todos los demás, bien alegres y calientes dello, siendo poco más melodía se ponían en orden y comenzaban los hombres a cantar con voz alta... que todo era dar gracias a sus dioses, prometiendo de servir los beneficios recibidos. Y para esto tenían muchos atabales de oro engastonados algunos en pedrería, los cuales les tanían sus mujeres, que juntamente con las mamaconas sagradas les ayudaban a cantar (1985;p.106-107)".

Dans ce passage ce sont des animaux que les grands prêtres offrent en sacrifice aux dieux. Très heureux de leur cérémonie, les hommes chantent à voix haute pour remercier les dieux, accompagnés des femmes qui chantent jouant sur des tambours en or.

1.2.4 Les processions funéraires

Les musiciens sont des acteurs importants lors des funérailles et les différents chroniqueurs décrivent tour à tour les processions auxquelles ils assistent. Guaman Poma de Ayala raconte qu'à la mort de l'Inca : "... en todo el reino hacen grandes lloros y llantos con canciones y musicas, bailando y danzando, lloraban, y acabado del mes enterraban y lo llevan a la boveda, que llaman pucullo, con grandes procesio y solemne (1980[1615];T.I,p.206)". L'auteur présente les

descriptions de plusieurs autres processions accompagnées de musiciens auxquelles il a assisté (p.206-213). Il nous offre également la représentation d'une procession dans laquelle on peut observer la présence d'un joueur de conque marine (figure 2c).

Il donne également des détails intéressants concernant d'autres aspects rituels de ces événements. Parlant du défunt, il nous informe par exemple que lors de l'enterrement : "... también es común esto de meter plata u oro en la boca del difunto (1980[1615];T.I,p.211)", pratique funéraire qui nous rappelle celle observée dans les enterrements moche et qui appuie l'idée d'une continuité culturelle dans les pratiques rituelles andines dont font partie, comme nous tentons de le démontrer, la musique et les musiciens.

Cieza de Leon décrit en détail un enterrement auquel il assiste. En plus d'attirer notre attention sur le rituel et la procession auxquels participent tambourineurs et flûtistes, l'auteur nous donne des informations complémentaires importantes sur l'environnement géographique et le paysage où se déroule cette activité funèbre :

"En muchos valles destos llanos, en saliendo del valle por las sierras de rocas y de arena, hay echas grandes paredes y apartamientos, a donde cada linaje tiene su lugar establecido para enterrar sus difuntos... y cierto es cosa admirable ver la gran cantidad que hay de muertos por estos arenales y sierras de secadales... Llamam a estos lugares, que ellos tienen por sagrados, guaca, que es nombre triste, y muchas dellas se han abierto, y aun sacado los tiempos pasados, luego que los españoles ganaron este reino, gran cantidad de oro y plata; y por estos valles se usa mucho el enterrar con el muerto sus riquezas y cosas preciadas, y muchas mujeres y sirvientes de lo más privados que tenía el señor siendo vivo. Y usaron en los tiempos pasados de abrir las sepulturas y renovar la ropa y la comida que en ellas habían puesto. Y cuando los señores morían, se juntaban los principales del valle y hacían grandes lloros... y con atambores y flautas salían con sonos tristes cantando por aquellas partes por donde el señor solía festejarse más a menudo, para provocar a lloyar a los oyentes. Y habiendo llorado, hacían más sacrificios y supersticiones, teniendo sus pláticas con el demonio. Y después de hecho esto y muértose algunas de sus mujeres, los metían en las sepulturas con sus tesoros y no poca comida, teniendo por cierto que iban a estar en la parte que el demonio les hace entender. Y guardaron, y aun agora lo acostumbra generalmente, que antes que los metían en las sepulturas los lloran cuatro o cinco o seis días, o diez, según es la persona del muerto, porque mientras mayor señor es, más honra se le hace y mayor sentimiento muestran, llorándolo con grandes gemidos y endechándolo con música dolorosa, diciendo en sus cantares todas las cosas que sucedieron al muerto siendo vivo. Y si fue valiente, llévanlo con estos lloros, contando sus hazañas; y al tiempo que meten el cuerpo en la sepultura, algunas joyas y ropas suyas queman junto a ella, y otras meten con él (1984[1550];p.267-268).

Les observations offertes par Cieza de Leon nous permettent de conclure que ces informations ont été recueillies sur la côte, environnement sablonneux et désertique. Par la suite, les mentions faites concernant les “guacas” ou “huacas”, pillées par les Espagnols pour l’or et l’argent qu’on y enterrait avec les défunts, laissent supposer que ces observations ont dû être faites dans des vallées situées au nord de Lima, où on retrouve le plus grand nombre de “huacas”.

Nous retiendrons également de ce passage que la musique était jouée à l’aide de tambours et de flûtes à différents moments de la procession et qu’on en jouait dans la maison du défunt, dans les rues du village, sur la place publique, au moment de la mise en terre, donc soit au cimetière, soit à la maison ou soit au temple.

Cobo écrit, pour sa part, que lors des funérailles de hauts dignitaires les Incas célébraient leur tristesse en dansant au son de tambours accompagnés de chants et de lamentations (Cobo, 1890-1895; p.237; Harcourt; p.16)”. Le second concile provincial de Lima enregistrera également cette coutume en 1567 : “Lorsqu’ils enterrent les corps de défunts... ils jouent du tambour et chantent tout en pleurant (1916[1567]; p.208; Harcourt; p.16)”.

Un autre observateur précise que lors des funérailles, on fait usage spécialement de petits tambours “tamborçillos pequeñuelos” et de petites sonnailles ou clochettes “campanillas” (Santacruz Pachacuti Yamqui, 1879; (Stevenson, 1968; p.270). Il est intéressant de noter que ce même auteur mentionnait dans un autre passage qu’on utilisait de gros tambours pour célébrer la victoire des guerriers, distinction intéressante donc entre le choix des instruments et des sons recherchés en fonction du type d’activité.

En ce qui concerne les lieux d’utilisation, nous retiendrons qu’à la sortie de l’Inca on jouait de la musique dans les rues, qu’à la guerre on en jouait sur les champs de bataille et que pour célébrer la victoire on en jouait à nouveau dans les rues et sur les places publiques.

Les nombreuses citations utilisées dans cette section avaient, nous le rappelons, pour objectif de présenter les principaux contextes d’utilisation des instruments musicaux à la période inca. Il ne s’agit pas d’une étude de la musique ou des musiciens inca, mais bien d’une étape préliminaire à la présentation du matériel iconographique moche. Les données de cette première section seront, en ce sens, utilisées à titre de base comparative uniquement et jamais comme étant interprétatives des scènes iconographiques présentées. C’est donc sur la base comparative et non interprétative que nous tenterons de voir dans quels contextes les Moche faisaient usage de leurs instruments musicaux.

Qu'en serait-il cependant si nous faisons la comparaison entre deux univers iconographiques dont nous avons, dans l'un des cas, des observations ethnohistoriques contemporaines nous aidant à les interpréter ? Bien que nous n'ayons pas suffisamment de matériel pour procéder à une telle analyse, la découverte de deux "keros" et d'un "pajcha" inca, porteurs de scènes iconographiques complexes impliquant la participation de musiciens, mérite notre attention.

1.2.5 Deux "keros" et un "pajcha", bref regard de l'iconographie inca

Dans la première scène (figure 3) on peut observer deux groupes de guerriers qui s'affrontent, les uns munis de lances et de boucliers et les autres munis d'arcs et de flèches. Un autre individu juché sur une estrade pouvant symboliser un temple ou une forteresse est muni d'une fronde et d'un bouclier. Son emplacement ainsi que ses vêtements décorés d'un soleil (emblème de l'Inca) en font l'individu dominant. Devant lui, on observe la présence de trois musiciens; le premier muni d'une conque, le second d'un sifflet ou d'un autre petit instrument et le troisième, devant l'estrade, muni d'un tambour. Il s'agit d'une scène de combat ressemblant à la scène moche de la figure 9. Il est intéressant de constater que parmi les similarités on note la présence d'un individu volant au-dessus des guerriers, alors que dans la scène moche il s'agit d'un oiseau de proie se retrouvant la tête en bas. Cette scène du "kero" inca dépeint parfaitement les activités guerrières décrites par les chroniqueurs espagnols, comme nous l'avons vu précédemment.

Le second "kero" (figure 4), présente également une scène guerrière, du moins en partie. On note à nouveau la présence d'un individu juché sur ce qui fait office de temple. À ses côtés un joueur de conque. Devant lui on peut voir deux groupes de guerriers qui s'affrontent, les uns vêtus de robes et munis de boucliers, de haches et de lances, qui personnifient les guerriers inca. Les autres guerriers portent des chapeaux à plumes. Le premier semble avoir été fait prisonnier, il a les mains liées, le second porte un petit instrument à la bouche, peut-être un sifflet, et le troisième est étendu sur le sol et s'apprête à se faire couper la tête par un guerrier inca. À la droite on observe deux félins accrochés à chacune des extrémités d'un arc qui ressemble étrangement à l'arc bicéphale connu dans l'univers moche (figure 5) et qui se termine justement par des têtes de félins. Sous l'arc inca, on retrouve deux femmes qui remettent fleurs et vases à un guerrier inca. On note également la présence d'un oiseau et de gouttelettes. Au-dessus de l'arc, un individu joue du tambour, alors que les deux autres personnages semblent porter à la bouche un petit instrument. Finalement un autre guerrier inca guide deux prisonniers, alors qu'on peut voir à nouveau un oiseau passer au-dessus de la scène. Il semble porter au bec des armes, probablement celles des guerriers vaincus. Cette scène plus complexe que la précédente semble se dérouler en trois étapes. Nous avons le combat qui se fait au son de la conque, la cérémonie sous l'arc et le retour

trionphant du guerrier inca au son de tambours et de sifflets, ocarinas ou flûtes. Tout semble encore une fois conforme aux chroniques espagnoles.

La troisième scène provient d'un "pajcha" : "recipiente para libaciones ceremoniales compuesto de un cuenco y un largo vástago por donde corre el líquido (Cabello y Martínez, 1988;p.202)", ce qui ressemble en fait à une pipe (figure 6). Il s'agit encore d'une scène guerrière. On y observe trois guerriers, vêtus à la manière inca avec casque, lance, massue et bouclier, qui malmènent l'adversaire. L'un des guerriers inca vient tout juste de décapiter son opposant et porte la tête sanglante. Puis, à l'extrémité de la scène, on voit un individu sans aucun attribut de guerrier jouer de la trompette.

Une étude plus approfondie de l'iconographie inca portant sur un plus grand nombre de pièces pourrait peut-être permettre de mieux évaluer le niveau de correspondance pouvant exister entre les différents univers iconographiques et idéologiques inca, chimú et moche. Ceci n'aurait pas pour objectif, ni pour ambition, la construction d'un schème analytique visant à reconstituer les scènes d'une iconographie moche, transformée par le temps et les apports culturels divers, mais toujours compréhensible sur la base de mêmes éléments clefs reconnus et acceptés par les spécialistes. L'objectif serait plutôt d'identifier des éléments iconographiques communs à chacun des groupes et de voir si on les utilise dans des contextes iconographiques similaires, comme nous pourrions tenter de le faire par exemple avec l'arc bicéphale.

Rapprochant ainsi l'iconographie moche des iconographies chimú et inca, nous serions peut-être plus en mesure d'utiliser dans certains contextes les données ethnohistoriques pouvant se rapporter à des activités précises, comme nous tentons de le faire présentement, c'est à dire d'évaluer et de comparer les mêmes contextes d'utilisation des instruments.

Passons maintenant de l'iconographie inca à une maquette chimú, sculpture en bois, représentant une cérémonie à laquelle participent des musiciens.

1.2.6 La maquette chimú

La maquette chimú trouvée dans une tombe située sur la Huaca de la Luna fut analysée par Uceda (1997b) comme étant la représentation iconographique tridimensionnelle d'une cérémonie funèbre se rapprochant étrangement du culte des morts et des ancêtres observé par différents chroniqueurs sur la côte nord du Pérou (figure 7). Cette cérémonie implique, aux dires des chroniqueurs consultés par l'auteur (voir Valcárcel, 1964), la participation de joueurs de flûte de Pan et de tambourineurs.

Or la maquette comporte justement parmi les personnages trois tambourineurs, quatre joueurs de flûte et un porteur de sonnaille. Cette maquette nous permet donc d'établir clairement la présence des musiciens chimú à cette cérémonie funèbre qui se déroule dans la grande place d'un temple, d'une "huaca".

2-Les musiciens dans l'iconographie moche : statut de l'interprète et contexte d'utilisation

Dans ce second chapitre, nous tenterons de voir, à l'aide d'une étude iconographique, si des rapports analogiques sont à reconnaître entre les rôles joués par les musiciens et les contextes d'utilisation des instruments musicaux des Chimu et des Inca avec ceux des Moche, malgré le grand écart temporel et culturel (surtout en ce qui concerne les Inca) qui les sépare.

Les données obtenues dans l'étude ethnohistorique du musicien seront donc comparées à celles provenant de l'analyse des scènes iconographiques moche. Ainsi nous espérons être en mesure de voir s'il est possible d'établir des correspondances entre les activités décrites par les chroniqueurs espagnols et les activités dépeintes par les artistes moche. Les analyses et interprétations faites par les spécialistes de l'iconographie moche seront prises en considération.

Finalement, nous procéderons à une analyse iconographique du musicien moche dans le but de déterminer son statut ainsi que les fonctions qu'il devait exercer au sein de la société. Pour ce faire, l'étude des attributs vestimentaires et corporels ainsi que l'interaction entre les musiciens et les différents acteurs observés dans le monde iconographique moche seront utilisées.

L'analyse du musicien moche se fera à partir de 30 scènes tirées des principaux ouvrages consacrés à la compréhension de cet univers iconographique. La sélection des scènes iconographiques s'est faite sur la base de la présence d'au moins un instrument musical. Ce corpus inclut donc toutes les scènes iconographiques dans lesquelles on fait usage d'instrument musicaux. L'instrument peut-être peint sur la panse d'un vase ou moulé en ronde-bosse au dessus de la scène.

Dans le cas où plusieurs scènes représentent un même thème iconographique, tel que celui de "l'enterrement" (Donnan et McClelland, 1979), la position hiérarchique du musicien ne sera prise en considération qu'une seule fois dans notre analyse. Quant au thème de la "danse macabre", connu sous plus de 24 exemplaires plus ou moins identiques, il sera présenté à l'aide de quatre scènes sélectionnées dans le corpus qui présentent et résument la variabilité dans le changement de statut observé chez les musiciens.

Le premier critère utilisé pour déterminer le statut social des musiciens sera sa taille, tel que proposé par les auteurs cités. Ainsi plus l'individu est grand, plus son niveau social est élevé (Arsenault, 1987;p.44; Benson, 1975;p.116; Bolanos, 1985;p.22; Donnan, 1979;p.30). Cependant, dans certaines scènes peintes, les individus de la portion supérieure sont de petite taille, ce qui pourrait suggérer, selon Donnan, la recherche par l'artiste Mochica d'une profondeur de champ

(1979;p.30; Arsenault, 1987;p.44). Il faudrait considérer dans ce cas la position de l'acteur dans la scène. Les acteurs se retrouvant dans la scène principale seraient les plus importants.

Le second critère proposé par Donnan (1979;p.34) consiste à utiliser les habits et les ornements vestimentaires et corporels des acteurs peints dans les scènes. Ainsi, plus le costume est élaboré, plus son propriétaire est susceptible d'avoir un haut statut social (Arsenault,1987;p.46). J'ajouterais qu'il est intéressant de constater que les individus les plus grands sont, comme nous le verrons, les plus richement vêtus.

Dans cette section nous identifierons donc tour à tour les musiciens pour ensuite les comparer entre eux et avec les autres acteurs de ces scènes afin de déterminer leur statut social et de voir s'il est possible d'établir une hiérarchie à l'intérieur même des musiciens. Les résultats de cette analyse sont présentés au tableau 1 où le rang social des musiciens se traduira suivant l'ordre ordinal croissant, l'individu 1 étant le plus important. Le x sera utilisé lorsqu'il nous sera impossible d'établir sa position hiérarchique.

Parallèlement à cela, nous utiliserons les analyses faites par les iconographes de ces scènes pour tenter d'établir quels sont les contextes et les lieux d'utilisation des instruments musicaux. Ainsi, nous espérons être en mesure de déterminer à quel type d'activité la musique était associée et où les musiciens faisaient usage des instruments musicaux.

Depuis que Alva et Donnan (1993) ont proposé et démontré que les deux hommes et la femme provenant des tombes 1 et 2 de Sipán étaient les principaux acteurs dépeints dans la scène iconographique de la cérémonie du sacrifice, nous savons que les acteurs de l'iconographie moche ne sont pas de simples êtres mythiques, mais bien de hauts dignitaires moche (Bourget, 1996;p.81). Cette découverte a donc permis de déterminer archéologiquement que certaines scènes iconographiques moche dépeignaient des activités réelles impliquant la participation d'individus tout aussi réels.

Des découvertes récentes provenant des fouilles de la Zone Urbaine Moche ont également démontré l'existence réelle de pratiques sacrificielles connues préalablement sur la seule base des représentations iconographiques (Verano et al. 1999;p.69). La découverte de crânes modifiés à des fins rituelles et/ou utilitaires vient confirmer à nouveau l'existence d'éléments de l'iconographie moche.

Il ne s'agit pas ici d'engager un débat sur la nature des scènes et des éléments iconographiques, mais bien de démontrer que les contextes d'utilisation des instruments musicaux dans l'univers

iconographique moche peuvent être, dans certains cas, le reflet d'un contexte réel dans lequel ont pu se produire les musiciens. Cependant, comme on le verra, les scènes iconographiques nous laissent très souvent bien peu d'indices sur les lieux et contextes d'utilisation. Les résultats de cette analyse seront présentés au tableau 2.

2.1 Présentation du corpus iconographique

Figure 8 [Hocquenghem 1989]

Cette scène implique la participation de quatorze guerriers à caractère anthropozoomorphe, munis de "porra" et de boucliers, qui courent portant avec eux un individu de haut rang assis dans une litière. Ce dirigeant, porté par un humain à l'avant et par un être aviforme à l'arrière, porte à la bouche une trompette droite au pavillon se terminant, semble-t-il, par la tête d'un renard tel qu'observé à la figure 11. Il s'agit d'une scène liée aux activités guerrières moche.

Il est impossible de déterminer où se déroule cette activité.

Figure 9 [Hoyle 1985]

Dans cette scène à caractère unique, on observe la présence d'un joueur de conque au centre d'un combat engagé entre deux groupes de guerriers. On note, en plus des guerriers, la présence de deux dirigeants de haut statut situés à chacune des extrémités de la scène. On observe que le groupe de droite semble avoir l'avantage sur le groupe de gauche, faisant deux captifs que l'on ramène au chef situé au haut de la montagne.

Cette scène constitue la seule représentation iconographique consultée où l'on observe la présence d'un musicien participant à un combat engagé.

Tout comme chez les Incas (figure 22, 23, 25), l'iconographie moche dépeint clairement ainsi la participation des musiciens lors des combats.

Cette scène se déroule sur un champ de bataille.

Figure 10 [Hoyle 1985]

On observe cette fois la présence de deux groupes distincts de guerriers qui s'unissent dans une danse. Le premier groupe est composé de onze guerriers, d'un officier et d'un individu de haut rang qui dirige la danse et fait la coupure entre les deux groupes. Le second groupe, plus richement vêtu que le premier, est composé de seize guerriers qui font face à un individu de haut rang qui domine la scène. Les membres de chacun des groupes dansent respectivement main dans la main. Selon Donnan, les jambes des guerriers seraient couvertes de sonnailles, impliquant que : "the movements of the dancers were synchronized, and these movements would have been accentuated by the cadence of the rattles sounding at each step (1982;p.99)".

Finalement, derrière l'individu de haut rang, on observe la présence de deux musiciens, l'un jouant du tambour et l'autre de la flûte droite. Il est à noter que ces deux musiciens sont les plus petits figurants de la scène et que le tambourineur est mieux vêtu que le flûtiste. On peut proposer qu'il s'agit de réjouissances précédant ou suivant le combat. Aucun indice n'est disponible concernant l'endroit où se déroule cette activité.

Figure 11 [Donnan 1982]

Bien que différente des figures précédentes, il s'agit d'une scène réunissant des musiciens et des guerriers qui semblent danser au rythme de la musique. Du coin inférieur gauche au coin supérieur droit, nous pouvons diviser cette scène en quatre sections d'activités distinctes.

La première section implique la participation de guerriers qui dansent en se tenant par la main. Dans la seconde section un groupe de quatre flûtistes est encadré par deux chanteurs qui se font face. La section trois est composée au bas d'un individu de haut rang qui fait face à trois guerriers tout en tenant le ruban. Au deuxième niveau, toujours de gauche à droite, la file se poursuit avec huit guerriers. On remarque que le ruban a disparu et que la file se termine par trois individus n'ayant pas les attributs de guerriers et tenant des instruments indéterminés. Ces individus tournent le dos aux musiciens. Les musiciens, et plus particulièrement le joueur de tambour, sont associés encore ici à l'individu de haut rang qui préside la scène. Cet individu de haut rang pourrait être en fait le même que celui représenté au bas de la scène.

Notons ici que le tambourineur est clairement identifié comme étant de statut supérieur aux trois flûtistes qui, pour leur part, portent encore la cape. Sur la base des attributs vestimentaires et de sa taille, le tambourineur est, dans cette scène, le second personnage en importance après l'individu de haut rang.

Les scènes 11 et 12 semblent dépendre des danses entourant le retour victorieux des guerriers se déplaçant au son des flûtes et tambours. Il est impossible de déterminer où se déroule cette activité.

Figure 12 [Donnan 1982]

De même type que la figure 11, cette scène débute dans le coin inférieur gauche et se termine dans le coin supérieur droit et se divise en deux sections. Elle représente encore une danse réunissant guerriers et musiciens. La première section débute par des guerriers se tenant par la main. On note également parmi eux la présence d'un tambourineur aux attributs vestimentaires de guerrier suivi de cinq autres guerriers qui font face à un individu de plus haut rang. Ce dernier semble ouvrir la

danse devant les musiciens. Les musiciens sont composés de deux flûtistes et d'un tambourineur. Dû à la piètre qualité de l'image, il est malheureusement impossible de dire si des musiciens sont présents dans la seconde section formée du niveau supérieur. Quoiqu'il en soit, on y observe l'individu de haut rang qui domine la scène avec devant lui environ dix guerriers.

Le tambourineur du second niveau est, tout comme à la figure 11, le musicien le plus richement vêtu, alors que les flûtistes ont sensiblement le même costume, muni de la cape. Tel que mentionné à la scène précédente, nous proposons qu'il s'agit de festivités entourant le retour victorieux des guerriers. Il est impossible de déterminer où se déroule cette activité.

Figure 13 [Hoyle 1985]

Cette scène est composée exclusivement de musiciens. On y observe la présence de quatre joueurs de flûte de Pan et de deux trompettistes. Les flûtistes sont de grande dimension et sont richement vêtus portant la cape ainsi que des couvre-chefs très élaborés. Les trompettistes également richement vêtus sont cependant de petite taille. Il est intéressant de remarquer qu'ils jouent d'une trompette circulaire dont le pavillon se termine par la tête d'un renard. Ils ont également à la main l'arme typique du guerrier moche, la "porra", qui consiste en sa partie supérieure d'une massue et en sa partie inférieure d'une lance pointue (Cuesta Domingo, 1972; p.287). La conque marine à laquelle on semble avoir ajouté une ganse pour en faciliter le transport constitue également un instrument musical, bien qu'elle ne soit pas utilisée dans cette scène.

Les flûtistes semblent donc ici de statut supérieur, alors que les trompettistes sont les premiers musiciens analysés à être munis d'une arme. Il s'agit vraisemblablement de musiciens pratiquant des activités étroitement liées à la guerre. Il est impossible de déterminer où se déroule cette activité.

Figure 14 [Benson 1975]

Vêtus sensiblement des mêmes attributs qu'à la scène précédente, les flûtistes dominent la scène, l'un couvert d'un chapeau à effigie animale et l'autre à effigie d'oiseau. Encore une fois ils sont couverts de la cape. Les deux trompettistes qui les accompagnent sont plus sobrement vêtus. Ils possèdent, tout comme à la scène précédente, un casque conique, attribut de guerrier, et une cape.

Quant aux flûtes de Pan surmontées à la figure 13 de tête humaine et ici de main humaine, les iconographes y voient un rapport étroit avec les cérémonies sacrificielles (Arsenault, 1987; p.127)

ou la décapitation (Benson, 1975;p.116). Pour notre part, nous nous en tiendrons à proposer qu'il s'agit d'activités liées à la guerre. Il est impossible de déterminer où se déroule cette activité.

Figure 15 [Benson 1975; Hocquenghem 1989]

Dans cette scène, on note la présence de quatre joueurs de flûte de Pan qui encadrent deux ou trois guerriers munis de "porras" et de boucliers, un individu au rôle indéterminé tenant un objet circulaire de grande dimension, un porteur de bâton ornées d'une effigie animale et deux porteurs de sonnailles orné de tête trophée (1975;p.122). On note sur le fragment du couvercle la présence d'un joueur de conque marine et d'une trompette circulaire.

Les joueurs de flûte de Pan semblent être ici de statut comparable aux guerriers. Ils portent la cape tout comme les joueurs de flûte droite et sont coiffés de couvre-chefs à effigies d'animaux et d'oiseaux. Les porteurs de sonnailles en contrepartie sont de petite dimension et sont très simplement vêtus, n'ayant aucun ornement apparent.

Bien que cette scène implique la participation de musiciens et guerriers, il est clair que ces derniers ne dansent pas. Peut-être cette scène représente-t-elle le retour du combat, les têtes trophées ornant les bâtons à sonnailles provenant dans ce cas, des chefs vaincus, tel qu'observé à la conquête comme nous l'avons vu précédemment. Peut-être également que des éléments manquants se trouvant sur le couvercle à côté du joueur de conque rendent la compréhension de la scène impossible. Il est impossible de déterminer où se déroule cette activité.

Figure 16 [Arsenault, 1994]

Il s'agit d'une scène iconographique complexe dans laquelle les objets représentés prennent des allures anthropomorphes. On voit des plats et des jarres s'animer au bas de la représentation. Au haut de la scène, on distingue également des casques et autres couvre-chefs guerriers, des chemises, des jupes ainsi que des "porras" et des boucliers. Au niveau central, à droite de la structure où sont réunis les deux principaux acteurs de la scène, on note la présence de trois tambours et de deux flûtes de Pan. Il y a finalement de nombreuses conques marines dépeintes un peu partout dans la scène.

Si l'on se fie aux objets animés de cette scène, il s'agirait d'une cérémonie dédiée à la présentation du butin de guerre au prêtre-guerrier situé au centre de la structure (Arsenault, 1994;p.367). On remarque que l'individu central, en plus d'être entouré de "porras" et de boucliers, reçoit une coupe. Cette coupe représenterait l'offrande la plus importante à être présentée au dirigeant, le sang des sacrifiés capturés au combat. De plus on observe dans le coin supérieur gauche de la

scène que les coupes sacrificielles sont transportées par les “porras” et les boucliers, ce qui évoque clairement que c’est le sang des prisonniers qui est offert au prêtre-guerrier (Arsenault, 1994;p.367).

Les instruments musicaux peuvent donc être vus dans cette scène comme étant les instruments retirés à l’ennemi vaincu, ou représenter les musiciens qui accompagnent les festivités reliées à la victoire guerrière. Ces festivités semblent se dérouler dans le temple lui-même.

Figure 17 [Donnan 1982]

Cette scène se déroule à trois niveaux. Elle implique la participation de guerriers richement vêtus qui semblent, au bas de la représentation, participer à une danse ou une procession. Ils font face à un personnage de haut rang à côté duquel on observe la présence d’un tambourineur, de même dimension cette fois-ci que les autres participants.

Au centre de la scène on retrouve l’individu dominant qui préside la cérémonie. Il est vêtu d’une chemise à plaques métalliques et à bordure frangée (il s’agit d’un type de vêtement qui suggère, selon Benson, l’activité sacrificielle (1982;p.184)). Son casque est également couvert de plaques métalliques et comporte un ornement en forme d’escalier (Arsenault, 1994;p.389). Il tient derrière lui un prisonnier ayant la corde au cou. On pourrait proposer un futur sacrifié (Arsenault, 1994;p.389). À l’arrière de la structure, un individu est muni d’un fouet. Le fouet, rappelons-le, est un objet lié au complexe funéraire (Benson, 1980;p.292-293 d’après Arsenault, 1987;p.130).

Devant le personnage central on note la présence d’un individu qui porte un récipient. On pourrait proposer qu’il s’agit du récipient utilisé dans la collecte du sang au moment du sacrifice. Le porteur de récipient devance un tambourineur. Ce musicien est suivi d’individus dont le statut, bien que respectable, semble inférieur aux guerriers du bas de la scène. Un autre tambourineur très différent du premier est dépeint au niveau inférieur.

Au haut de la scène, deux joueurs de flûte droite et un autre individu sont guidés par deux individus de petite taille. Ces joueurs de flûte sont richement vêtus, portant la cape et le couvre-chef dominé d’une tête d’oiseau ou d’animal. Finalement, à l’extrême gauche, on observe la présence d’un porteur de grande sonnaille tel qu’identifié à la figure 8.

Il est plus difficile cette fois de déterminer la hiérarchie des musiciens par rapport aux autres acteurs de cette scène, car la différenciation dans les dimensions ainsi que dans les ornements vestimentaires est moins perceptible. Le fait que cette scène très complexe représente trois niveaux

distincts d'activités complique également l'analyse et la hiérarchisation à l'intérieur même des musiciens. La grande variabilité dans l'habillement, les couvre-chefs et les ornements des participants de cette scène laisse croire que l'artiste tentait consciemment de démontrer la diversité des individus participant à cette cérémonie (Donnan, 1982;p.98).

La scène se déroule à l'intérieur et à l'extérieur d'une plate-forme munie d'une rampe, sans doute la représentation d'une "huaca" (Arsenault, 1994;p.389). Nous proposons que les musiciens participent dans cette scène à une cérémonie précédant un sacrifice humain, s'effectuant devant plusieurs membres de la population, dans une enceinte publique. Comme la majorité des acteurs semble en mouvement, les musiciens doivent jouer dans cette cérémonie un rôle important.

Figure 18 [Donnan 1982]

Cette scène, bien que divisée en deux niveaux, n'implique qu'une seule action continue qui débute dans le coin inférieur gauche et se termine dans le coin supérieur droit. Sur les deux niveaux on observe une suite de quatorze acteurs dansant en file et se tenant par la main. Au niveau supérieur on observe le dernier danseur, précédé de l'individu dominant qui ouvre la danse. Il s'agirait du sacrificateur au visage ridé (Arsenault, 1994;p.321). Ce dernier accepte une coupe de l'être iguane, au côté duquel deux êtres anthropozoomorphes chevreuils jouent du tambour. Ces deux chevreuils pourraient être en fait la représentation de guerriers capturés que l'on s'apprête à sacrifier (voir Bourget 1998, pour plus de détails). Finalement, la scène se termine par deux musiciens jouant de la flûte de Pan.

Ces deux flûtistes portent la cape, mais semblent vêtus normalement, alors que les deux chevreuils tambourineurs peuvent personnifier, comme nous le verrons plus loin, des guerriers capturés qui seront ultérieurement sacrifiés (Bourget 1998).

La transmission de la coupe passant de l'être iguane à l'être au visage ridé, ainsi que la présence des deux êtres anthropomorphes chevreuils, sont des éléments bien connus des pratiques sacrificielles de l'iconographie moche. Dans cette optique on peut proposer que les êtres chevreuils sont munis de tambours pour annoncer leur venue aux ancêtres. Il s'agit donc de festivités entourant le sacrifice de guerrier capturé au combat. Ajoutons que l'action semble se dérouler près d'un lieu habité (Arsenault, 1994;p.321) (des structures couvertes apparaissent en motifs secondaires) ou d'une huaca.

Figure 19 [Hoyle 1985]

Exécuté en ronde-bosse sur le dessus de ce vase, on remarque la présence de l'être sacrificateur au visage ridé et à la ceinture aux serpents (Arsenault, 1994;p.270). Il est soutenu et guidé par deux condors (ibid). La scène iconographique peinte sur la panse illustre quatre acteurs qui participent à une cérémonie impliquant un sacrifice humain. Trois de ces personnages sont anthropozoomorphes alors que le quatrième à droite, bien que particulier, est dominé par des traits humains. En débutant de la gauche on observe la présence de l'être renard faisant acte de sacrificateur. Au centre on observe l'être iguane tenant la coupe sacrificielle ayant reçu le sang du sacrifié, ainsi qu'un autre récipient rappelant celui des figures 17, 22 et peut-être 23. Ce récipient pourrait également être utilisé pour recueillir le sang du sacrifié (Arsenault, 1994;p.219). Devant l'être iguane, un autre personnage renard joue du tambour. Bien qu'il soit impossible de déterminer où se déroule cette cérémonie sacrificielle, nous retiendrons qu'elle se fait au rythme d'un tambour.

Figure 20 [Hoyle 1985]

Cette scène, tout comme la précédente, dépeint une cérémonie impliquant le sacrifice humain. C'est maintenant l'être chauve-souris qui fait acte de sacrificateur, alors que le sacrifié est un prisonnier nu ayant été attaché. C'est un humain qui est, ici, chargé de remettre la coupe à l'individu de haut rang. Le porteur de la coupe sacrificielle tient encore une fois un autre récipient (figure 17, 19, 22, 23,).

Exécuté en ronde-bosse au-dessus de cette scène, on observe la présence d'un dignitaire guerrier qui joue d'une conque marine en dressant la tête vers le haut (Arsenault, 1994;p.220). Il semble par sa position mettre beaucoup d'énergie dans son action, comme s'il voulait s'assurer d'être entendu par tous. Peut-être convoque-t-il la population à la cérémonie telle qu'observée par Hernández (1622; d'après Hoyle,1985). L'emphase semble, par ce fait, être mise sur cet individu aux ornements vestimentaires élaborés. Cette activité sacrificielle se fait au son d'une conque. Il est impossible de déterminer où se déroule cette activité.

Figure 21 [Arsenault 1994]

Dans cette scène on observe la présence de dix personnages, dont trois sont beaucoup plus grands que les autres. L'individu dominant est dépeint sur l'estrade et tient la coupe sacrificielle. Devant lui un autre personnage de haut statut vient probablement de lui remettre la coupe et porte encore le second récipient; un chien l'accompagne. Entre eux on note la présence d'un petit individu au rôle indéterminé accompagné lui aussi d'un chien. Ces deux chiens démontrent le caractère funèbre de l'activité.

À la gauche de la scène, un individu couvert de plaques métalliques tient, de la main gauche, une coupe et de la droite, une sonnaille emmanchée. On remarque devant lui qu'un prisonnier, probablement le futur sacrifié, est enfermé dans une cage dont les pilastres se terminent chacun par une tête de renard (Arsenault, 1994;p.221), attribut du guerrier. Dépeints au-dessus du sacrifié, trois petits individus qui semblent n'avoir aucun bras assistent à la scène. Comme ces derniers ont la bouche ouverte, on peut proposer qu'ils chantent accompagnés du joueur de sonnaille.

L'estrade sur laquelle est représenté le personnage central laisse supposer que ces activités se déroulent à l'intérieur d'une enceinte, probablement à l'intérieur de la huaca.

Figure 22 [Donnan 1982]

Aux figures 22 et 23 on observe la présence de guerriers qui dansent reliés les uns aux autres par une corde. À cet effet, il est intéressant de consulter Hocquenghem qui, citant Molina, nous informe qu'à la fin du combat de "Camay" les guerriers inca dansaient avec une longue corde :

“Y aquella noche entendían en hacer el dicho baile y taqui llamado yanayra, por todas las calles y cuadras del Cuzco desde que anohecía hasta que amanecía, y a la mañana sacaban los que a cargo tenían las huacas del Hacedor, Sol, Luna y Trueno, y los cuerpos muertos a la plaza, do los ponían en sus lugares, y el Inca salía a ponerse en el suyo porque era junto al Sol. Y a esta sazón toda la demás gente había ido a una casa que llaman Morourco que estaba junto a la casa del Sol, a sacar una sogá muy larga (une longue corde) que allí tenían cogida, hecha de cuatro colores : negra y blanca, bermeja y leonada, al principio de la cual estaba hecha una bola de lana colorada gruesa, y venían todas las manos asidas en ella, los hombres en una parte y las mujeres a otra... y llegados a la plaza los delenteros, asidos a la misma guasca, llegaban a hacer reverencia a las huacas y luego al Inca; y así iban haciendo lo proprio como iban entrando, e iban dando vuelta a la plaza en rededor (Hocquenghem, 1989;p.122-123; Molina, 1959;p.82-83)”.

Bien que les femmes soient absentes des figures 22 et 23 et que la corde semble être d'une seule couleur, la concordance entre la danse guerrière et l'usage de la corde nous permet de proposer que nous pouvons être devant une pratique rituelle commune aux Moche et aux Incas. Il est cependant évident que la corde peut-être utilisée dans plusieurs contextes.

Dans cette scène, les musiciens, deux flûtistes, font face à l'individu de haut rang qui domine la scène. Ce dirigeant ouvre la danse suivi de trois autres figurants de haut statut qui sont tous vêtus différemment. Il est à noter que deux des danseurs portent un casque conique, attributs de guerriers. Cinq figurants de petite taille les accompagnent, l'un d'entre eux porte un récipient de

même type qu'à la figure 17. Les musiciens dans cette scène semblent, sur la base de leurs caractéristiques vestimentaires, être d'un statut légèrement inférieur à celui des danseurs.

Les joueurs de flûte droite portent, tout comme dans la scène précédente, la cape (figure 17, 18) et le même couvre-chef (figure 19) surmonté d'une tête animal, et ils sont encore ici accompagnés de figurants de petite taille.

Selon Benson (1975;p.132; 1982;p.184), la scène de la figure 22 comporte plutôt des éléments iconographiques caractéristiques du monde funéraire et sacrificiel moche, tels les joueurs de flûte droite vêtus de tunique recouverte de plaques métalliques, le petit personnage qui porte le plat, les quatre figurants tenant la corde et surtout la petite structure située au-dessus de la scène, de laquelle sort une tête humaine et des vases. Tête humaine qui évoque, selon Arsenault, la décapitation (1994;p.386).

Finalement, à notre avis, cette petite structure et la tête humaine pourraient également se référer aux ancêtres auxquels on dépose des offrandes et en l'honneur desquels se fait la cérémonie. Elle pourrait également se référer aux guerriers morts au combat qu'on étend sur la grande place comme dans la citation de Molina.

Bien que nous n'ayons aucun indice iconographique pouvant nous aider à déterminer le lieu de cette activité, on pourrait proposer qu'elle se déroule sur une grande place près d'une structure à fonction mortuaire (Benson, 1975;p.132).

Figure 23 [Hoyle 1985]

Tout comme à la figure 22 les danseurs, plus nombreux cette fois, sont unis par un ruban. Il s'agit de huit guerriers vêtus différemment. Aucun d'entre eux ne semble dominer le groupe. Autour d'eux, on observe la présence de deux figurants au rôle indéterminé, de deux porteurs d'offrandes, de six musiciens et d'un chien.

Les musiciens sont représentés ici au second plan, bien qu'ils participent directement à la scène principale. Du coin supérieur gauche au coin inférieur droit, on note premièrement la présence d'un musicien qui tient à la main un type de sonnaille. Les deux autres musiciens semblent jouer de la flûte droite. Les quatrième et cinquième participants portent des jarres munies d'une corde autour du col, probablement des offrandes. Le personnage suivant est un musicien tenant d'une main une sonnaille et de l'autre une flûte droite. Il y a ensuite deux individus aux rôles

indéterminés et deux joueurs de flûte droite. Finalement on note la présence du chien, symbole de la mort comme nous l'avons vu précédemment.

Il est important de souligner que les danseurs vont dans le sens opposé des musiciens et des porteurs d'offrandes. Il appert que cette procession se déroulait pendant les funérailles, lorsque les offrandes étaient portées à la sépulture (Arsenault, 1987;p.129). Les musiciens et les danseurs devaient à cette occasion accompagner le cortège funèbre jusqu'à la sépulture (ibid). Les deux individus tenant les sonnailles à grains semblent dominer le groupe des musiciens. Les joueurs de flûte portent la cape, tout comme les joueurs de sonnaille à grains. Il est impossible de déterminer où se déroule cette activité.

Figure 24a et d [Arsenault 1994], b [Hoyle 1985], c [Benson 1975; Donnan 1982]

Les scènes 24 a,b,c,d forment un ensemble de représentation réunies sous le thème de la danse macabre. Nous possédons à ce jour un minimum de 24 scènes répertoriées sous ce thème (Purin, 1978), dont nous présentons ici quatre exemplaires.

Il s'agit avant toute chose de danses impliquant la participation d'êtres squelettiques. Bien que les auteurs ne donnent pas d'explications précises sur l'interprétation de ces scènes, ils fournissent des observations intéressantes. Premièrement, on ne retrouve jamais d'humains participant à ces danses (Donnan, 1982;p.100). Les danseurs, contrairement aux danseurs humains, ne sont jamais munis de sonnailles aux jambes et ne sont pas non plus reliés par un ruban (ibid). Une observation intéressante est que les femmes et les enfants, absents des scènes de danses impliquant des humains, participent maintenant à la danse macabre (ibid). Nous pourrions ajouter à cela que les femmes dansent, mais qu'elles ne sont jamais munies d'instruments musicaux (ibid). Concernant les instruments eux-mêmes on retrouve, en plus des instruments musicaux habituels, un plus grand nombre de flûtes de Pan ainsi qu'un bâton à sonnaille particulier (ibid).

Donnan (1982;p.101) et Kutscher (1954;p.58), se basant sur des observations d'Arriaga, proposent que ce bâton à sonnaille ait été utilisé dans des cérémonies ou des festivités reliées aux récoltes agricoles : "They hang the stalks with many ears of corn from willow branches and dance with them a dance called ayrihua. Then when the dance is over they burn them and make a sacrifice to libiac (lightning) to insure the good harvest (Arriaga, 1968;p.30-31; Donnan, 1982;p.101)". Sans

se compromettre, Donnan propose que les danses macabres où l'on observe la présence de ce bâton à sonnaie pourraient peut-être être associées aux récoltes.

Dans certaines scènes, les artistes moche ont mis l'emphase sur les flûtistes de Pan (figure a, b), alors que dans d'autres cas les joueurs de bâton à sonnaie seront favorisés (figure d). En ce qui à trait aux tambourineurs, ils ont une importance secondaire dans chacune des scènes, par rapport aux autres musiciens. Cependant, le cas de la figure 20c où l'on observe le tambourineur exécuté en ronde-bosse porte à réflexion. Le tambourineur deviendrait-il par ce fait l'individu le plus important de cette scène ?

Si on se réfère aux données utilisées dans l'étude de Purin, cela ne semble pas être le cas. En effet, sur les 24 scènes utilisées par Purin dans son étude, il semble qu'un seul des vases soit surmonté d'un individu en ronde-bosse, qui n'est pas musicien de surcroît. Il note que les représentations en ronde-bosse associées à la scène de la danse macabre sont de deux types. Le premier type est composé de personnages portant les traces de mutilations faciales ou corporelles, dont certains d'entre eux sont musiciens (1978, p.220). Le second type de vase est composé de défunts qui, dans certains cas, semblent être transpercés par le goulot (ibid). Sur d'autres vases, ces défunts sont des couples (Benson, 1972, fig. 6-6). Pour d'autres encore, le couple est composé d'un défunt masculin et d'un personnage féminin vivant qui masturbe le pénis du premier (Benson, 1972, figs. 6-11, 6-12, 6-20). Dans ce cas, pour Purin, l'existence d'une liaison rituelle entre le monde de l'au-delà et celui des vivants est évidente (1978, p.220). L'individu en ronde-bosse ferait donc le lien entre deux mondes, celui des vivants et celui des morts.

À la figure 24a, deux paires de flûtistes de Pan dominant la danse. L'un des flûtistes est coiffé d'une effigie animale et l'autre d'une effigie d'oiseau. Ils nous rappellent les flûtistes des figures 14 et 15. Au centre de ces paires de flûtistes de Pan on observe la présence d'un petit tambourineur, alors qu'un dernier musicien est muni d'un bâton à sonnaie et d'un autre instrument pouvant être une flûte droite ou une flûte de Pan vu sous un autre angle. On note que les offrandes sont constituées de jarres munies d'une corde autour du col, élément clef lié au phénomène de la mort dans l'iconographie moche. Ces vases se retrouvent d'ailleurs, à titre d'offrandes, dans la majorité des scènes de ce thème.

Dans la figure 24b, nous avons deux flûtistes de Pan de grande dimension. L'un d'entre eux porte une cape et un couvre-chef à effigie d'oiseau, alors que l'autre est vêtu plus simplement. On note cette fois la présence de deux squelettes munis de bâton à sonnaie et d'un joueur de conque marine vêtu d'une cape.

À la figure 24c, deux petits flûtistes encadrent l'individu central présenté de face. On note également la présence d'un petit joueur de tambour situé au niveau des jambes des danseurs. On rappelle la présence d'un tambourineur effectué en ronde-bosse au-dessus de la scène. Les danseurs sont clairement les individus dominants dans cette représentation.

Dans la figure 24d on observe de plus la présence d'un squelette de taille moyenne portant un bâton à sonnaïlle. Le porteur de bâton à sonnaïlle a cette fois plus d'importance que les autres musiciens.

Bien que le sens des scènes de ce thème iconographique ne soit pas très bien compris, les éléments présents dans ces scènes permettent, selon les spécialistes, de l'unir à la scène de la figure 25. Il s'agit donc sans nul doute de scènes liées au monde funéraire, à la préparation du corps et des offrandes, à l'arrivée de l'âme dans le monde des morts ou à son passage dans l'autre monde (Bourget, 1994b;p.108).

Figure 25 [Bourget 1994b]

Il s'agit d'une autre scène faisant partie du thème de la danse macabre. Bien qu'elle soit très différente des scènes précédentes, on note la présence des danseurs squelettiques, les plus grands munis de "porra" et les plus petits de tambour.

Sur la panse on remarque que les squelettes sont affublés d'une grande oreille et d'un pénis en érection. L'oreille peut être un signe que tous les figurants restent à l'écoute de la musique (Arsenault, 1994;p.313). On note également que quatre de ces personnages ont la tête pratiquement à la verticale et qu'ils semblent regarder les actions accomplies par les personnages en ronde-bosse (Arsenault, 1994;p.310). Six jarres munies d'une corde autour du col sont également de chaque côté de la procession.

Moulés en ronde-bosse au-dessus de la scène, il y a quatre individus squelettiques: le plus grand préside la scène, l'un s'affaire à une offrande et les deux autres préparent le cercueil (Bourget 1994b). Un chien couché à la droite, près de la tête du sarcophage, les accompagne.

Selon Arsenault, le cercueil représenté en ronde-bosse correspond tout à fait à celui représenté dans les scènes du thème de l'enterrement (figures 28), alors que le masque peint sur ce cercueil est semblable à celui qui apparaît dans ces mêmes scènes (1994;p.310).

Les composantes de cette scène rappellent plusieurs éléments de la tombe collective du Jeune Seigneur de Sipán, soit : le cercueil, le chien, quatre figurants installés autour du cercueil ainsi que les offrandes funéraires en céramique (Arsenault, 1994;p.311). On pourrait donc proposer que ces êtres squelettiques modelés en ronde-bosse ne sont pas seulement la représentation de personnages chargés de la préparation ou de la réception du cercueil, mais bien plutôt l'illustration de personnes sacrifiées pour accomplir cette action dans le monde des morts (ibid).

Cette représentation, ainsi que celles de la danse macabre vue précédemment, viendraient en quelque sorte appuyer le discours idéologique qui devait être tenu pour légitimer la pratique de sacrifices humains en contexte mortuaire. Autrement dit, ces images macabres devaient venir soutenir et renforcer la conception du sacrifice propre à l'idéologie moche de la mort (Arsenault, 1994;p.311).

Figure 26 [Benson 1975; Hocquenghem 1989]

Une autre variante de la danse macabre présente, au centre de la scène, deux joueurs de flûte de Pan, vêtus d'une cape, qui se font face et dont les instruments sont reliés par une corde. Deux individus de plus haut rang sont à leur droite, alors qu'à leur gauche un autre porte un petit tube étroit à la bouche. Le plus petit figurant de la scène à l'extrême droite semble porter également le même tube. Ces deux tubes semblent en fait être sectionnés au centre de la main et ne constitue pas à notre avis un instrument musical. Deux individus scarifiés au visage se trouvent également de chaque côté de nos flûtistes. L'un d'entre eux transporte un petit récipient. La fonction de ce récipient, tout comme celle des tubes, reste indéterminée.

Enfin, un tambourineur aux mêmes attributs vestimentaires que les flûtistes est exécuté en ronde-bosse au dessus de la scène. Le fait qu'il s'agisse, tout comme à la scène 21d, d'un tambourineur et que les individus dépeints dans la scène comportent des traits squelettiques est très intéressant. Est-ce que ces musiciens feraient encore ici, comme nous l'avons proposé précédemment, le lien entre le monde des morts et celui des vivants? Pour l'instant il nous est donc impossible de déterminer la hiérarchie des musiciens dans cette scène, pas plus que le lieu où se déroule cette activité. Nous proposerons tout de même qu'il s'agit, comme les scènes précédentes, d'activité funéraires.

Figure 27 [Arsenault, 1994]

Sur ce vase on peut voir, exécuté en ronde-bosse un intendant aveugle assis en tailleur sur un tapis ou une natte, jouant d'une sonnaille de même type que l'individu de la scène sacrificielle (figure 16). La scène peinte sur la panse permet de mieux comprendre le rôle dans lequel les musiciens

pouvaient faire leur prestation. On remarque que ce tambourineur a la bouche ouverte comme s'il parlait ou chantait. Devant lui on observe trois tambours chacun muni d'une corde avec un bâton. Il y a également deux plats remplis de grains pouvant représenter de la nourriture et deux jarres munies d'une corde autour du col. On peut donc proposer l'idée que la procédure de consécration des offrandes funéraires, plus spécifiquement alimentaires, exigeait de prononcer des paroles qui pouvaient être chantées, accompagnées de rythmes fait à l'aide de sonnailles et de tambours (Arsenault, 1994;p.364). Il s'agit donc d'une activité reliée au domaine funéraire pour laquelle il nous est impossible de déterminer l'emplacement.

Figure 28 a,b,c,d,e [Donnan et McLelland 1979]

Dans ces scènes provenant de cinq vases différents et décrites par Donnan et McLelland (1979) comme étant le thème de l'enterrement, on observe l'être iguane et l'être ridé participer à l'exécution d'au moins quatre activités distinctes, soit : l'enterrement, l'assemblée, le transfert des conques et le sacrifice (Donnan et McClelland, 1979;p.11). La présence des mêmes acteurs dans chacune des activités nous démontre qu'elles constituent des événements distincts qui ne se déroulent pas au même moment (ibid). Il est par ailleurs impossible de déterminer dans quelle séquence faut-il interpréter ces activités (ibid).

Quoi qu'il en soit, lors de l'enterrement ils procèdent à la descente du corps dans la tombe. Lors de l'assemblée, l'être iguane et l'être ridé sont face à face et jouent de la sonnaille (dans les scènes a, b, c et d il s'agit de sonnailles à grains, alors qu'à la figure e il s'agit d'un bâton à sonnaille). Dans le transfert des conques, ils guident les lamas et portent eux-mêmes les conques à l'individu principal. Finalement, lors du sacrifice, l'être iguane est muni d'un couteau sacrificiel et l'être ridé supervise l'action du haut d'une estrade.

L'interprétation proposée par les auteurs pour expliquer ces scènes est basée sur les écrits du Père Antonio de la Calancha, qui a vécu sur la côte nord du Pérou au début du 17^{ième} siècle (ibid) :

“Calancha énonce qu'antérieurement à l'arrivée des européens, les guérisseurs étaient des fonctionnaires publics ayant un statut privilégié auxquels l'État payait un salaire. Cependant, si un guérisseur perdait un patient par son ignorance, on le battait et on le lapidait à mort. Son corps était attaché par une corde à celui de son patient décédé avant que l'on enterre ce dernier. Le corps du guérisseur était laissé au-dessus du sol afin d'être mangé par les oiseaux (Calancha 1638 : Réserver III, 556). Il est évident que certains guérisseurs de la société moche étaient des femmes (Sharon et Donnan 1974 :52-3). Il est donc plus que possible que dans les représentations du thème de l'enterrement, la femme nue étant consommée par des oiseaux était un docteur. Bien qu'il n'y ait pas de cordes montrant la femme nue attachée au défunt dans la tombe, les autres détails sont si similaires à ceux décrits par Calancha qu'il semble juste de

suggérer que ce récit doit correspondre à cette scène iconographique (Donnan et McClelland, 1979;p.11-12; traduction personnelle)”.

Cette scène dépeint donc un ensemble d'activités liées au centre d'activités funèbres qui dominent chacun des cinq vases. Les porteurs de sonnailles personnifiés par l'être iguane et l'être ridé sont par ailleurs associés directement à la mise en terre du défunt. Il semble que cette activité se déroule à proximité d'un temple ou peut-être même dans son enceinte.

Figure 29 [Hocquenghem 1989]

Dans cette scène on observe la présence de huit musiciens. Quatre joueurs de sonnaile encadrent six danseurs masqués au bas de la scène. Ils sont de taille moyenne et les musiciens sont sobrement vêtus. Au niveau supérieur trois joueurs de flûte droite et un tambourineur, accompagnés d'un individu portant ce qui semble être un récipient, font face au dirigeant, accompagné lui aussi d'un autre figurant de haut rang. Ces deux individus sont par ailleurs unis par un ruban de même type que ceux utilisés dans les figures 22 et 23.

Les trois joueurs de flûte droite sont de plus grande stature que le tambourineur. Ils portent également des ornements nasaux ainsi qu'une coiffe ornée de frange, alors que leurs habits couverts de plaques métalliques sont identiques à ceux des flûtistes de la figure 22. Quant au tambourineur, il est vêtu d'un costume spécial.

Les chroniqueurs espagnols ont par ailleurs décrit plusieurs fêtes dans lesquelles les Indiens font usage de masques. À titre d'exemple, selon les rites de la région de Huarochiri, on utilisait des masques faits du visage des ennemis lors des danses et des fêtes liées aux récoltes (Hocquenghem, 1989;p.83).

Un autre passage nous provient de Garcilaso de la Vega traduit par Harcourt. Le récit commence par une description des costumes régionaux que portaient les délégués de toutes les provinces de l'empire inca aux réjouissances du Cusco :

“les uns revêtus d'une peau de puma, dont la tête naturalisée leur servait de couvre-chef, d'autres se fixant dans le dos de grandes ailes de condor, d'autres encore – les Yunkas de la côte – ayant la figure couverte de masques étranges... Puis, aux nombreux sacrifices de lamas accomplis dans un but augural, succédaient de copieuses et générales libations, et c'est alors que commençaient les chants et les danses où les représentants de chaque tribu, revêtus de leurs costumes particuliers,

exécutaient les hymnes et les prouesses chorégraphiques en honneur dans leur contrée (Harcourt, 1925;p.94; Vega, 1609 ch.XX à XXIII)”

Ces précisions concernant l’usage de masques étranges par les Yunkas de la côte, et les autres costumes formés de peaux de pumas et d’ailes d’oiseaux, nous permettent de proposer que les danses et les fêtes masquées observées par les chroniqueurs espagnols devaient être déjà en vigueur à l’époque moche.

Selon Arsenault, ces réjouissances seraient liées au moment des semences (1994;p.387). Il base son discours sur la présence du porteur de récipient, qui serait en fait un sac à semis, qu’il offre au personnage dominant (ibid). Il est impossible de déterminer où se déroule cette activité.

Figure 30 [Donnan 1982]

Dans cette scène, on observe la présence de danseurs et de musiciens alignés devant un personnage de haut rang qui domine la scène. C’est le joueur de tambour qui ouvre la marche devant les danseurs. On remarque que dans cette scène il est de même dimension que les danseurs, quoique vêtu plus simplement, tout comme l’individu qui ferme la danse. Il semble faire office de guide. On remarque que tous ces figurants sont vêtus d’une tunique frangée, avec une écharpe posée sur les épaules, un costume qui caractérise, selon Arsenault, les prêtres moche (1987;p.128). Le personnage principale est, quant à lui, coiffé d’un turban orné de rosettes, une coiffure qui suggère la fonction de sacrificateur (ibid).

Puis à l’extrême droite on observe deux individus de petite taille, simplement vêtus, qui agitent un bâton rythmique ou sonnaille de grande dimension. Bien que de petites sonnailles de cette forme soient connues (Donnan, 1978;p.173) aucun exemplaire archéologique ayant ces dimensions n’a été trouvé jusqu’à ce jour. Malgré tout Jiménez Borja suggère qu’elles aient existé et qu’on les utilisait en frappant la base contre le sol (1951;p.47, 91 d’après Donnan, 1982;p.99).

Quatre autres personnages de moindre importance munis de sac et de bâton à fouir et un chien se retrouvent en arrière-plan. La présence du chien pourrait symboliser la mort ou le guide du défunt (Arsenault, 1987;p.128), alors que les sacs pouvant être remplis de graine et les bâtons à fouir pourraient être liés à un culte agricole.

Hormis les individus de petite taille représentés à l’arrière-scène, (dont les porteurs de tiges sont plus richement vêtus que nos musiciens) nous retiendrons que le joueur de tambour est, sur la base de son couvre-chef moins élaboré, de statut inférieur à trois des quatre danseurs, le dernier danseur

pouvant fermer la danse tout en faisant le lien avec les porteurs de sonnaille qui sont subordonnés au tambourineur et autres acteurs de cette scène.

Les musiciens sont de statut peu important dans cette scène et le tambourineur a plus d'importance que les porteurs de sonnaille. Concernant le contexte, nous n'avons aucun indice de l'endroit où peut avoir lieu cette activité. Nous proposons tout de même, sur la base des éléments offerts par Arsenault dans l'analyse, que cette figure pourrait regrouper trois aspects d'un complexe spécifique, soit les aspects mortuaire, agraire et sacrificiel (1987;p.128). Il est impossible de déterminer où se déroule cette activité.

Figure 31 a,b

Dans ces deux scènes complexes impliquant la participation de plusieurs acteurs, trois musiciens sont dépeints. Ces deux scènes pour le moins identiques présentent, dans la section inférieure gauche, deux joueurs de flûte de Pan qui se font face. À la figure 31a, les flûtistes sont les seuls à être coiffés d'un couvre-chef à effigie, alors qu'à la figure 31b deux autres personnages en seront munis. Malheureusement, la mauvaise qualité de la reproduction de cette scène ne nous permet pas de dire s'il s'agit des mêmes effigies qu'observées aux figures 14 et 15.

Un autre musicien est présent au premier niveau de cette scène. Il est particulièrement intéressant de constater qu'il s'agit, à la figure 31a, d'un joueur de flûte droite, alors qu'à la figure 31b il s'agit d'un joueur de conque marine. Nous pourrions proposer que ces deux instruments peuvent, dans certains contextes, remplir les même fonctions.

Cette scène représenterait, selon Bourget, une autre étape de l'idéologie mortuaire moche, qui consiste au passage du monde des morts à celui des ancêtres. L'individu en transition serait représenté ici par le personnage qui est tiré du niveau inférieur vers le niveau supérieur (pour plus de détails, voir Bourget, 1994b;p.237). Cependant, aucune explication n'est fournie concernant la présence des musiciens dans les deux niveaux de ces scènes. Nous pourrions seulement proposer que la musique accompagne et facilite probablement le passage de l'individu d'un monde à l'autre.

Figure 32 [Arsenault 1987]

Dans cette scène on observe la présence de quatre guerriers ou chasseurs spécialement vêtus et munis de lances. Un cinquième figurant accompagne ces individus jouant du tambour. Cette figure fait partie d'un ensemble de scènes appelé par les spécialistes "badminton cérémoniel" ou "lancer du javalot fleuri". Ces scènes peuvent être reliées à la pratique d'un rituel entourant la chasse au chevreuil (Benson, 1975;p.130). En effet, les acteurs de ces scènes, tout comme ceux de la figure

18, n'ont aucun attribut de guerriers, à l'exception des lances qu'ils transportent et qui sont justement utilisées à la chasse. De plus, comme le dit Benson, quelques pièces vestimentaires de ces individus tels que la jupe sont similaires à ceux portés par les acteurs dans les scènes de la chasse au chevreuil (1975;p.130). Finalement, nous retiendrons que certains éléments symboliques tels que les jarres munies d'une corde autour du col permettent de relier cette scène au phénomène de la mort. Il est impossible déterminer où se déroule cette activité.

Figure 33 [Bourget 1994a]

Cette scène circulaire divisible en cinq sections implique la présence de trois musiciens, d'êtres anthropomorphes richement vêtus et d'êtres anthropozoomorphes. Les musiciens sobrement vêtus semblent tout de même dans cette scène jouer un rôle de premier plan. Plus particulièrement, le flûtiste de droite est muni de crocs et a, tout comme son partenaire, la ceinture et la tunique normalement réservées aux personnages de haut rang (Bourget, 1997;p.437). Les deux joueurs de flûte de Pan semblent donc bénéficier d'un statut privilégié par rapport au tambourineur qui est, de plus, représenté en second plan.

Il s'agit donc d'une scène complexe dans laquelle on assiste à un combat rituel entre divers personnages anthropozoomorphes et un personnage humain qui tente d'obtenir les pouvoirs de ses opposants (voir Bourget 1994a). Le rôle des musiciens dans cette scène n'est pas très clair. La musique peut accompagner dans ce cas le combat rituel et/ou indiquer : "asociaciones con la dimension propiciatoria del sacrificio y el mundo de la muerte para el conjunto de las representaciones. De todos modos, la presencia de músicos en una escena, muestra generalmente su dimensión altamente ritualizada (Bourget, 1994a;p.441)".

Selon Castillo, les musiciens servent à établir le contact avec le monde des morts (1989;p.174). Leur présence démontre également que le combat se déroule dans ce même monde (ibid).

Le rôle des musiciens dans cette scène demeure donc imprécis, mais l'importance de la musique dans les rituels de toute sorte ne fait aucun doute. Il est impossible de déterminer où se déroule cette activité.

2.2 Le statut du musicien moche et ses caractéristiques vestimentaires: Analyse du tableau 1.

À la lumière des données du tableau 1, on constate que les tambours, flûtes de Pan et sonnailles sont les instruments musicaux les plus représentés de l'iconographie moche. En effet, ils apparaissent dans 17, 13 et 11 des 30 scènes iconographiques étudiées, comparativement à 8 apparitions pour la flûte droite, 5 pour la conque marine et 4 pour les trompettes. Examinons de plus près chacune des catégories de musiciens afin d'évaluer la possibilité d'établir une hiérarchie à l'intérieur même de ce groupe.

Tableau 1. Tableau récapitulatif du contenu des scènes iconographiques [Hiérarchisation du musicien]

Instruments musicaux Figure	Tambour	Flûte de Pan	Flûte Droite	Conque Marine	Trompette droite * circulaire α	Sonnaille à Bâton * à Grains α autres
Figure 8					*x	
Figure 9				x		
Figure 10	1		2			
Figure 11	1		2			
Figure 12	1		2			
Figure 13		1			α2	
Figure 14		1			*2	
Figure 15		1		x	αx	*2
Figure 16	x	x				
Figure 17	x		x			*x
Figure 18	x	x				
Figure 19	x					
Figure 20				x		
Figure 21						x
Figure 22			x			
Figure 23			2			α1, 3
Figure 24a	3	1				*2
Figure 24b		1		2		*2
Figure 24c	x	x				
Figure 24d	2	2				*1
Figure 25	x					
Figure 26	x	x				
Figure 27	x					x
Figure 28 abcde						αx et *x
Figure 29	2		1			3
Figure 30	1					*2
Figure 31a		1	2			
Figure 31b		1		2		
Figure 32	x					
Figure 33	2	1				
Nombre d'apparitions sur un total de 30 fig.	17	13	8	5	4 = α2, *2	11 = α2, *7, 2
Nombre de fois premier en importance	4	8	1	0	0	α1, *1

X = Présence mais impossible de hiérarchiser.

2.2.1 Le flûtiste de Pan

Le flûtiste de Pan, de par sa dimension et/ou ses attributs vestimentaires, domine la scène 8 fois sur 13 lorsqu'il est en présence d'autres musiciens. Il dominera ainsi tour à tour, aux figures 13 et 14 les trompettistes, aux figures 15, 24a, 24b les porteurs de bâton à sonnaïlle, aux figures 24a et 33 les tambourineurs, aux figures 24b et 31b le joueur de conque, et finalement le joueur de flûte droite de la figure 31a. Il est en ce sens le seul musicien à partager et dominer la scène avec chaque type de musiciens. Dans les scènes 16, 18, 24c et 26 il semble de même statut que le tambourineur, alors qu'il est dominé dans une scène de la danse macabre (figure 24d) par un porteur de bâton à sonnaïlle. Finalement, il est intéressant de noter qu'il n'apparaît jamais seul et qu'il est toujours accompagné d'autres musiciens.

Le flûtiste de Pan possède une tenue vestimentaire qui se caractérise par le port de la cape et du couvre-chef à effigie dans 8 des 13 scènes (figure 13,14,15,16,24a,24b,31a,31b). Il y a cependant un deuxième type de flûtiste, vêtu plus sobrement, qui porte également la cape, mais dont le couvre-chef à effigie a été remplacé par une tunique noire dans 3 des 13 scènes (figure 18,26, 33). Les deux autres flûtistes des scènes 24c et 24d sont de petits êtres squelettiques nus.

2.2.2 Le joueur de flûte droite

Le joueur de flûte droite possède les mêmes caractéristiques vestimentaires que le flûtiste de Pan : cape et couvre-chef à effigie (figure 17 et 22) ainsi que cape et tunique noire (figure 10,11,12,31a). Pour ce qui est des flûtistes de la figure 29, ils sont un peu différents, bien que leur costume quadrillé ressemble à ceux de la figure 22.

C'est par ailleurs seulement dans cette scène de la figure 29 que les joueurs de flûte droite dominant la scène sur le tambourineur et les joueurs de sonnaïlles. En effet, le joueur de flûte droite, contrairement à celui de la flûte de Pan, semble être dépeint avec moins d'importance dans l'iconographie. C'est ainsi qu'aux figures 10, 11 et 12 il sera subordonné au tambourineur, à la figure 23 aux joueurs de sonnaïlle à grains et à la figure 31a par les joueurs de flûte de Pan. À ce sujet, il est intéressant de noter que la figure 31a est la seule représentation où l'on retrouve les deux types de flûtistes dans une même scène.

Finalement, contrairement au joueur de flûte de Pan qui est toujours accompagné d'autres musiciens, le joueur de flûte droite est seul à la figure 22.

2.2.3 Le joueur de conque marine

Le joueur de conque marine est peu représenté dans l'iconographie. Alors qu'il arbore un costume riche et complexe à la figure 20, il est très sobrement vêtu dans les autres scènes (figure

9,24b,31b). Il est le seul musicien des figures 9 et 20, alors qu'aux figures 24b et 31b il semble être de statut inférieur aux autres musiciens.

2.2.4 Le trompettiste

Les trompettistes sont également peu représentés dans l'iconographie moche. Nous les retrouvons dans 3 des 33 scènes. Aux figures 13 et 14, les joueurs de trompette accompagnent des joueurs de flûte de Pan qui sont, de par leur dimension et leurs attributs vestimentaires, de statut supérieur. Dans chacune des scènes on remarque que l'un des deux trompettistes porte un couvre-chef légèrement plus élaboré ainsi qu'une cape différente de son partenaire.

Enfin, à la figure 8, le joueur de trompette droite est l'individu dominant de la scène. Il n'a en effet rien en commun avec les trompettistes des scènes précédentes et ressemble beaucoup plus à un chef de guerre qu'à un musicien.

2.2.5 Le tambourineur

Le tambourineur, bien qu'étant l'un des musiciens les plus représentés de l'iconographie moche, ne domine que dans 4 des 33 scènes : aux figures 10, 11 et 12 sur les joueurs de flûte droite et à la figure 30 sur les porteurs de sonnaille. Il sera dominé tout autant de fois aux figures 24a et 33 par les joueurs de flûte de Pan, aux figures 24a et 24d par les joueurs de bâton à sonnaille et à la figure 29 par les joueurs de flûte droite.

En sa présence, il sera impossible de déterminer la hiérarchie des musiciens dans quatre des scènes iconographiques étudiées; c'est le cas de la figure 17 où il partage la scène avec les joueurs de flûte droite et des scènes 16, 18, 24c et 26 où il sera accompagné des joueurs de flûte de Pan. Finalement, le tambourineur sera seul aux figures 19, 25 et 32.

Concernant ses attributs vestimentaires, le tambourineur varie considérablement d'une scène à l'autre. Il est cependant possible de former des couples de tambourineurs à partir de quelques scènes; c'est le cas des tambourineurs des figures 17 et 30, 10 et 17, (à noter que deux tambourineurs sont présents à la figure 17), et ceux des figures 11 et 12 qui sont très semblables. Pour leur part, les tambourineurs des figures 24c et 24d participant dans les scènes de danse macabre sont tous de petits squelettes nus. Des personnages anthropozoomorphes jouent également du tambour aux figures 18 et 19 où c'est respectivement le chevreuil et l'être iguane qui sont munis de tambours. Il est à noter que le tambour est le seul instrument à être utilisé dans notre corpus par des êtres anthropozoomorphes.

Dans l'iconographie moche, le joueur de tambour sera également dépeint comme étant une femme (figure 24c et 33), une otarie, un oiseau marin, un être au nez et à la lèvre coupés ou à l'allure squelettique (Bourget, 1994b;p.108). L'association de ces personnages avec le tambour semble indiquer selon Bourget que la musique est liée au moment de la préparation du corps et des offrandes et à l'arrivée de l'âme dans le monde des morts (ibid).

Finalement, les tambourineurs des autres figures (21, 23, 26, 33), différents les uns des autres, n'ont pu être regroupés entre eux sur la base de leurs attributs vestimentaires. Ils forment donc la catégorie de musiciens à l'intérieur de laquelle on observe la plus grande variabilité.

2.2.6 Le joueur de sonnaille

Les joueurs de sonnaille sont représentés dans 11 des 30 scènes du corpus utilisé dans cette analyse. Ils seront de statut supérieur aux autres musiciens à la figure 23 où le joueur de sonnaille à grains domine les joueurs de flûte droite et, à la figure 24d, où les joueurs de bâton à sonnaille dominant les joueurs de flûte de Pan et les tambourineurs. À l'inverse, ils seront représentés comme étant de statut inférieur en compagnie des tambourineurs des figures 24a, 29 et 30, du flûtiste de la figure 29 et des flûtistes de Pan de la figure 24a, 24b et 15.

Les joueurs de sonnaille sont généralement vêtus très sobrement d'une tunique et d'un petit bonnet (figures 13, 23 et 30), à l'exception de la figure 23 où c'est le joueur de sonnaille à grains qui est le mieux vêtu. Dans les scènes de la danse macabre (figures 24a et b) il est dépeint comme tous les autres acteurs sous la forme d'un être squelettique. Le joueur de sonnaille est cependant, à la scène 24d, le plus grand des musiciens. Finalement, dépeints comme étant les seuls acteurs munis d'instruments musicaux aux figures 28 a,b,c,d,e, l'être iguane et l'être ridé à crocs démontrent que le bâton à sonnaille était également utilisé par des prêtres et des individus de haut statut.

2.2.7 Résumé

À la lumière des données présentées dans cette section, nous sommes maintenant en mesure de proposer quelques hypothèses concernant les différents types de musiciens.

Premièrement, il semble que le flûtiste de Pan soit dépeint par les Moche avec certains éléments vestimentaires caractéristiques tels que le couvre-chef à effigie et la cape. De par ces attributs vestimentaires et les dimensions avec lesquels les artistes moche nous ont représenté le joueur de flûte de Pan, nous sommes en mesure de proposer que ce musicien avait un statut particulier, probablement le statut le plus élevé à l'intérieur du groupe des musiciens, bien qu'il fut dépeint parfois plus sobrement avec la cape et le bonnet. Benson en était également venu à la même conclusion en 1972 (p.112) et 1975 (p.116).

On observe également une constance dans l'habillement du joueur de flûte droite. Cependant, à l'instar du joueur de flûte de Pan, la cape et le bonnet seront ses principaux attributs vestimentaires, alors que le port du couvre-chef à effigie ne se fera que dans quelques exceptions. Ces deux types de flûtistes sont donc représentés avec les mêmes attributs vestimentaires, l'un généralement plus complexe et l'autre généralement plus sobre.

S'agirait-il en fait d'un même individu ou d'une même classe d'individus ?

En ce sens, ces deux types de flûtistes rempliraient sensiblement les mêmes fonctions. Dans l'un ou l'autre des cas on devrait s'attendre à ce qu'en présence de l'un, l'autre soit absent. C'est d'ailleurs ce qu'on observe, car on ne retrouve ces deux types de flûtistes réunis que dans une seule scène du corpus (figure 22a). Or il s'agit d'une scène qui se déroule à deux niveaux et où les musiciens n'ont pas de contact direct. Peut-être appartiennent-ils même à deux mondes distincts, comme nous l'avons mentionné précédemment.

Serait-ce plutôt le contexte dans lequel les flûtistes performant qui détermine le type d'instrument utilisé tout comme l'habillement ? C'est par ailleurs ce que semblent démontrer les données du tableau 3.

En ce qui concerne le joueur de conque marine, on n'observe aucune constance dans son habillement. La conque marine sera jouée par un individu de haut rang (figure 20), un guerrier (figure 9) et un individu de moindre importance (figure 24b). Bien qu'un corpus plus grand serait nécessaire pour préciser sa nature, il semble qu'à première vue la conque marine ne soit pas un instrument dominant de l'univers iconographique moche.

La trompette semble être un instrument lié au monde militaire. C'est en effet ce que nous laissent entrevoir trois des scènes iconographiques étudiées. Les deux trompettistes des scènes 14 et 15 sont pratiquement vêtus de la même façon, à l'exception du fait que les uns possèdent une trompette circulaire et qu'il sont munis d'une arme de combat, alors que les autres sont sans arme et jouent d'une trompette droite. Peut-être que ces deux trompettes sont justement utilisées par les mêmes individus, mais dans des contextes particuliers, c'est-à-dire l'une à la guerre et l'autre en d'autres circonstances.

Finalement, le trompettiste de la figure 8 est muni d'une trompette droite et est accompagné de guerriers qui le portent sur une litière. Il semble posséder les attributs d'un chef de guerre. Or nous avons cette fois, dans un contexte guerrier, une trompette droite, mais dont le pavillon a la forme d'une tête animale tout comme le pavillon de trompette de la figure 14.

Serait-ce la forme du pavillon de trompette plutôt que la forme de la trompette elle-même qui permettrait de déterminer le contexte d'utilisation de cet instrument ?

La trompette, tout comme la conque marine, n'est donc pas un instrument qui domine l'univers iconographique moche. Nous associerons son utilisation à des contextes d'activités militaires. Elle sera utilisée par des individus de statuts variés, bien que nous proposons que les trompettistes soient généralement munis d'une cape et d'un chapeau ou casque conique (attribut militaire) tel qu'observé aux figures 14 et 15.

Le joueur de tambour pour sa part est l'un des musiciens les plus représentés de l'univers iconographique moche. C'est le musicien aux attributs changeants. En effet, on observe une grande variabilité chez les acteurs qui jouent de cet instrument, tant au niveau vestimentaire que dans les dimensions et l'apparence physique de ces individus. Il semble donc qu'il s'agisse d'un instrument polyvalent pouvant être utilisé par plusieurs membres de la société moche.

Dans le cas du tambourineur nous pourrions être tentés de proposer que sa grande variabilité peut être liée au simple fait que, comparativement aux autres musiciens, il est plus représenté dans l'iconographie et qu'ainsi il est normal de le retrouver dans une plus grande variété de costumes et d'attributs.

Il est également pertinent de suggérer à nouveau que les attributs vestimentaires de l'individu peuvent être influencés non seulement par son statut au sens propre, mais bien par le contexte de l'événement auquel il participe dans chacune des scènes données. Ainsi, dans un contexte sacrificiel par exemple, le joueur de tambour peut avoir une plus grande importance qu'à l'occasion d'une fête.

Dans cette même suite d'idées le joueur de sonnaille, bien qu'étant généralement vêtu très sobrement, voit dans certaines scènes son instrument joué par des individus de haut rang. Il y a donc une distinction très importante à faire à ce niveau : il ne s'agit pas du joueur de sonnaille qui est dans ce cas promu à un statut supérieur, mais bien de l'instrument qui est maintenant utilisé par un individu de haut rang. Et cette observation semble s'appliquer tant à la conque marine, à la trompette, qu'aux tambours et à la sonnaille. Ceci n'implique pas qu'il n'y ait pas de spécialistes qui puissent se consacrer à l'un de ces instruments, mais plutôt que l'instrument en question, dépendant du contexte de son utilisation, peut être utilisé par d'autres acteurs que ces musiciens.

En contrepartie les flûtistes, et plus spécialement les flûtistes de Pan, semblent jouir d'un statut privilégié au cœur des musiciens et des autres acteurs. Dépeints par les artistes moche avec constance dans leurs attributs vestimentaires dans la majorité des scènes étudiées (17 sur 30), ils semblent former, quel que soit le contexte, une classe à part de musiciens.

Tableau 2. Tableau récapitulatif du contenu des scènes iconographiques [Contextes et lieux d'utilisations des scènes iconographiques]

Contextes et lieux d'utilisations des inst-musicaux Figures	Activités Guerrières	Activités Sacrificiels	Activités Funébres	Autres	Activités impliquants la danse	Lieux
Figure 8						Indéterminé
Figure 9						Champ de bataille
Figure 10						Indéterminé
Figure 11						Indéterminé
Figure 12						Indéterminé
Figure 13						Indéterminé
Figure 14						Indéterminé
Figure 15						Indéterminé
Figure 16						Huaca
Figure 17						Huaca
Figure 18						Près des habitations ou de la huaca
Figure 19						Indéterminé
Figure 20						Indéterminé
Figure 21						Huaca
Figure 22						Sur une grande place près des habitations ou de la huaca
Figure 23						Indéterminé
Figure 24a,b,c,d						Indéterminé (imaginaire)
Figure 25						Indéterminé (imaginaire)
Figure 26						Indéterminé
Figure 27						Indéterminé
Figure 28a,b,c,d,e						Huaca
Figure 29				fête...		Indéterminé
Figure 30				fête...		Indéterminé
Figure 31a,b						Indéterminé (imaginaire)
Figure 32						Indéterminé
Figure 33				fête...		Indéterminé (imaginaire)

Tableau 3. Tableau récapitulatif du contenu des scènes iconographiques [Instruments musicaux versus types d'activités]

Instruments musicaux Activité	Tambour	Flûte de Pan	Flûte Droite	Conque Marine	Trompette droite * circulaire ☒	Sonnaille à Bâton * à Grains ☒ autres
Activités guerrières Figures 8-16, 22	4	4	4	2	4	*1
Activités sacrificiels Figures 16-22	4	2	1	1	0	2 = *1, 1
Activité funèbres Figures 23-28 et 30-32	8	7	2	2	0	8 = ☒2, *5, 1
Activités impliquants la danse Figure 10-12, 17-18, 22-25, 29-31b	11	7	8	2	0	7 = ☒1,*5, 2

2.3 Les lieux et contextes d'utilisation des instruments musicaux moche : Analyse des tableaux 2 et 3.

L'analyse des contextes d'utilisation nous a permis de regrouper les activités impliquant l'usage d'instruments musicaux sous trois ensembles : les activités guerrières, sacrificielles et funèbres. Le contenu de certaines scènes iconographiques peut également chevaucher parfois deux ensembles. Il s'agit dans ce cas d'événements inter-reliés tel que celui de la figure 16 où la scène dépeint une cérémonie dédiée à la présentation du butin de guerre, les prisonniers sacrifiés ou à être sacrifiés en faisant partie.

Nous retiendrons du tableau 2 que dans 10 scènes de notre corpus, l'usage des instruments musicaux est associé à des activités guerrières (33%), 7 scènes à des activités sacrificielles (23%) et 9 scènes à des activités funèbres (30%), alors que 4 scènes présentent des contextes aux contenus indéterminés (13%).

Il est intéressant de constater que dans chacun de ces ensembles on observe des activités impliquant la danse. Des danseurs participeront à 4 des scènes liées au secteur d'activités guerrières (40%), à 3 liées au secteur d'activités sacrificielles (43%) et à 4 liées au secteur d'activités funèbres (44%). On constate donc que quel que soit le secteur d'activités, près de 40% des scènes iconographiques où l'on fait usage d'instruments musicaux impliquent la participation de danseurs. On peut proposer que la danse fait partie des célébrations visant à souligner le succès de l'activité principale.

Concernant les lieux associés à la pratique de ces activités, peu d'indices nous sont fournis dans l'iconographie. Seulement 7 des 30 scènes utilisées dans l'analyse nous permettent quelques suggestions. Il est particulièrement intéressant de constater que 5 des lieux identifiés proviennent des activités sacrificielles. Il s'agit dans trois de ces cas de la huaca, alors que dans les deux autres cas il semble que ce soit à proximité d'elle ou d'une grande place publique ou des habitations. Ceci pourrait nous permettre de proposer que les activités sacrificielles, principale activité religieuse et rituelle gérée par les dirigeants moche, se déroulaient principalement dans l'enceinte de la huaca ou à proximité. C'est du moins le message que les artistes moche semblaient vouloir exprimer sur ces vases peints.

Une autre scène associée à l'ensemble des activités funéraires se déroulerait également dans la huaca ou à proximité, alors que la dernière scène consiste en l'affrontement de deux groupes militaires sur un champ de bataille.

Les données du tableau trois nous permettent d'évaluer les types d'instruments musicaux favorisés en fonction des contextes d'utilisation. Six observations attirent principalement notre attention dans ce tableau.

- 1) Nous retiendrons que les activités guerrières sont les seules pour lesquelles on fait usage de tous les types d'instruments musicaux.
- 2) Parallèlement à cela, on remarque que l'utilisation des trompettes n'est dépeinte qu'en contexte guerrier, et que tous les autres instruments seront utilisés dans les autres ensembles d'activités.
- 3) Dans les activités funèbres on note un grand usage des instruments rythmiques, tels que le tambour et les sonnailles.
- 4) La flûte de Pan est l'instrument à vent le plus utilisé. En effet, 7 des 13 représentations impliquant l'usage de flûte de Pan consistent en des activités funèbres. Il est important de préciser que Donnan venait à la conclusion que : "...there is a much greater frequency of panpipes in the death figure scenes (1982;p.100). Ces scènes incluent celle de la danse macabre, dont quatre font partie de notre corpus d'analyse; il est donc évident que ces scènes sont responsables du résultat obtenu.
- 5) Finalement, dans les activités impliquant la danse on voit que l'usage du tambour est très important. Le tambour est utilisé dans 11 des 14 scènes de cet ensemble. On peut proposer qu'il s'agit de l'instrument de base utilisé pour donner le rythme aux danseurs. Il est par ailleurs, dans plusieurs des scènes, dépeint comme étant le guide au-devant du groupe (figure 11, 12, 17, 29, 30).
- 6) Les sonnailles auraient principalement la même fonction et pourraient être utilisées comme instruments substitués. En effet, dans deux des trois scènes où le tambour n'est pas représenté, les sonnailles accompagnent les instruments à vent dans la danse. Il est très intéressants de constater que c'est la flûte droite et non la flûte de Pan qui est la plus représentée dans les scènes impliquant la danse. Ainsi les 8 flûtes droites (100%) identifiées dans le corpus proviennent de ces scènes. Donnan, utilisant un plus petit corpus dans son étude de 1982, (8 scènes impliquant la participation de musiciens et 11 scènes de la danse macabre), concluait que la flûte droite était

l'instrument le plus représenté dans les scènes de danses (1982;p.99). On constate aujourd'hui avec 11 nouvelles scènes, dont seulement quatre provenant de la danse macabre, que c'est maintenant le tambour qui est le plus représenté, bien que la flûte droite demeure l'instrument à vent dominant.

3-Les instruments musicaux moche et l'archéologie

Dès l'émergence de la culture moche, tous les principaux types d'instruments musicaux sont présents. Cependant, nous remarquons qu'avec les Moches la présence des instruments musicaux, tant dans l'iconographie que dans la réalité archéologique, prendront une ampleur sans précédent. Cette réalité archéologique est constituée bien entendu des instruments eux-mêmes, mais également de leur présence sur des vases anthropomorphes et anthropozomorphes de toutes sortes. En effet les Moches, dans leur grande maîtrise de l'art céramique, ont fait une place très importante aux musiciens, indiquant peut-être ainsi le rôle grandissant qu'ils devaient jouer dans la communauté.

Reprenant les instruments de leurs prédécesseurs, ils en améliorèrent l'apparence et le fonctionnement. Ils seront les premiers à confectionner la trompette circulaire et les figurines sifflets. Ils produiront également à plus grande échelle les conques de céramique, ainsi que les vases sifflets à un et deux réservoirs. Pour ce qui est des sonnailles de céramique, elles seront également les plus belles et les plus diversifiées, prenant des formes beaucoup plus variées. On retrouve également pour la première fois des vases cérémoniels dont la base fut aménagée pour recevoir une sonnaille.

Dans ce troisième chapitre nous présenterons donc les caractéristiques et fonctions des principaux types d'instruments musicaux utilisés par les Moche.

L'étude des contextes et des lieux d'utilisation effectuée dans les chapitres précédents nous a permis d'en apprendre énormément sur la fonction de la plupart des instruments musicaux. L'objectif n'est pas de revenir sur ces mêmes données, mais plutôt de pallier à un manque d'informations lorsque ce sera le cas.

Comme notre étude porte sur le musicien moche, nous tenterons de baser nos observations sur des instruments musicaux moche. Cependant, en l'absence de données pertinentes, comme dans le cas des flûtes de Pan, nous nous référerons aux instruments mieux connus de groupes apparentés tels que les Chimú et les Incas.

Puis dans une deuxième étape nous présenterons les instruments musicaux moche trouvés en contexte funéraire. Finalement, le tableau 4 présente tous les instruments musicaux ayant été trouvé en contexte archéologique provenant des publications que nous avons pu consulter.

Tableau 4. Provenance des instruments musicaux trouvés en contexte archéologique.

Instruments musicaux Site ou vallée	Tambour	Flûte de Pan	Flûte Droite	Conque Marine	Trompette droite * circulaire α	Ocarina	Sifflet	Sonnaille	Contexte	Source
Vallée de Santa	19			15	67	1	9		Surface	Donnan, 1973;p.95-97
Pampa Blanca							2		Tombe 8	Donnan, 1973;Fig 206-207
Basse vallée				2	α1		8		Surface	Wilson, 1988;p.483
Virú								1 florero	Tombe 3	Strong et Evans, 1952;p.140
Virú								1 florero	Tombe 4	Strong et Evans, 1952;p.175
Virú								3 florero	Tombe 5	Strong et Evans, 1952;p.143
Virú							1 Vase		Tombe 6	Strong et Evans, 1952;p.145
Virú							1 Vase	1 florero	Tombe 10	Strong et Evans, 1952;p.148
Virú							2 Vases		Tombe 11	Strong et Evans, 1952;p.150
Site de Moche									Tombe 3 M-IV	Donnan et Mackey, 1978
Plate-forme II								? florero	Tombe	Bourget, com. personnelle.
Site sacrificiel							2 figurines		Enterrement	Bourget, 1998-in press
ZUM 1998					α1		6 figurines	1 hochet	Tombe 26-5	Chapdelaine, 1998,p.31
ZUM 1998								1 hochet	Tombe 26-5	Chapdelaine, 1998,p.28
ZUM 1998	1			1		3			Surface	Chapdelaine, com. personnelle
Chicama Playa Charco			1						Surface cimetière	Hoyle, 1985;p.173
Chicama Huaca S-Anton			1						Surface	Hoyle, 1985;p.173
Chicama Colon			1						Surface cimetière	Hoyle, 1985;p.174
Sipan								2 tumis 4 grelots	Tombe	Alva, 1988
Sipan								1 Grand hochet	Tombe	Donnan, 1988
Vallée Leche, Batan Grande			1 et +						?	Shimada, 1994;p.213
Vallée Leche, Batan Grande	1								Niche	Shimada, 1994;p.208-209
Vallée Leche, Batan Grande	2									Shimada, 1994;p.208-209

3.1 Présentation des instruments musicaux Moche : leurs caractéristiques et fonctions

3.1.1 La flûte de Pan

C'est cette flûte qui est sans aucun doute, encore de nos jours, l'instrument le plus populaire et le plus typique des groupes andins et c'est également l'instrument, rappelons-le, qui domine en fréquence notre corpus iconographique moche.

Cette flûte est constituée d'une ou deux séries de tuyaux juxtaposés les uns aux autres dans un ordre croissant, selon la longueur et le diamètre des tuyaux. Les matières utilisées le plus régulièrement dans sa confection sont le roseau et l'argile cuite, mais il arrive également de trouver dans les sites archéologiques quelques exemplaires faits en bois, en pierre et en métal. On peut même ajouter à cette liste l'utilisation de grosses plumes de condor dont les tiges sont parfois utilisés à cet effet (Harcourt, 1925;p.35).

Le nombre de tuyaux de la flûte de Pan varie en moyenne entre 5 et 14 et la longueur de chacun des tuyaux peut varier de 8 cm à près d'un mètre, alors que sur la largeur, dépendant bien entendu du nombre de tubes, elle peut atteindre jusqu'à 37 cm (Harcourt, 1925;p.35; Silva Sifuentes, 1975;p.13-14). La plus petite flûte répertoriée était constituée de deux tubes, alors que la plus grande comprenait 42 tubes (Izikowitz, 1934;p.386).

Il y a donc des flûtes à une et à deux rangées de tubes. Sur les flûtes à deux rangées de tubes, on prendra soin de fermer l'extrémité d'un des tubes de même longueur afin d'obtenir différentes tonalités. Cet agencement se confirme par la théorie qui s'appuie sur le principe d'acoustique qui veut qu'un tuyau ouvert donne, à longueur égale, l'octave supérieure d'un tuyau fermé (Engel, 1875;chap.vI; Mead, 1924;p.12; Harcourt, 1925;p.36). Dans plusieurs cas l'ouverture supérieure ou inférieure des tubes de la seconde rangée est complètement bouchée, rendant à première vue le tube inutilisable musicalement. Alors que l'on pensait auparavant que cette deuxième rangée de tubes bouchés avait pour fonction de solidifier l'instrument en rendant les ligatures plus efficaces (Harcourt, 1925;p.36), on accepte aujourd'hui qu'il joue plutôt le rôle de résonateur acoustique (voir Langevin, 1992 et Arce 1993 pour obtenir les données récentes à ce sujet).

Pour ce qui est des flûtes d'argile, elles sont typiques de la région et de la culture nazca, bien qu'on en retrouve quelques exemplaires le long de la côte jusqu'à Cajamarca dans les Andes (Harcourt, 1925;p.38). Il est donc plausible de supposer que les Moche en faisaient l'utilisation, bien qu'il soit difficile de distinguer les matériaux utilisés dans la confection de flûtes sur la seule base iconographique, à l'exception de quelques exemples où l'utilisation du roseau se voit clairement (figure 10, 18, 21 et sur des représentations en ronde-bosse, voir Hoyle p.185).

Quoi qu'il en soit, tout comme la flûte de roseau, la flûte d'argile est constituée en moyenne de 5 à 14 tubes avec une majorité d'exemplaires à 10 tubes (Harcourt, 1925;p.38). Le mode de fabrication consistait à prendre un moule de forme cylindrique sur lequel on enroulait l'argile. Les tubes étaient par la suite séchés individuellement. Puis, le potier les enrobait dans une pâte fine qui les reliait les uns aux autres et les recouvrait après qu'il ait préalablement étranglé les tubes à leur extrémité supérieure afin d'égaliser le diamètre des embouchures pour en faciliter l'utilisation (ibid). Finalement la surface recevait un engobe brun ou rouge sur lequel on ajoutait ou non des décorations (ibid). Un fait très intéressant à souligner est que l'on en retrouve deux catégories bien distinctes établies sur les différences de qualité et de décorations de l'instrument. En effet, cette seconde classe plus grossière n'a pas plus que 5 ou 6 tubes courts et gros aux embouchures inégales et possède deux petits trous destinés à l'insertion d'une corde, ce qu'on ne retrouve d'ailleurs jamais sur les beaux instruments. Ces petits trous attribuables à une fonction utilitaire de suspension de l'instrument, ainsi que les autres caractéristiques mènent à l'hypothèse que ce type de flûte aurait été utilisée par les conducteurs de lamas et les travailleurs des champs, alors que la version beaucoup plus esthétique servait peut-être dans les fêtes et les cérémonies religieuses. Il s'agit en fait d'un exemple intéressant où l'on peut, à partir d'un type d'instrument musical, supposer la présence de niveau social et/ou d'activités inégalement valorisées.

Pour ce qui est des flûtes de Pan faites en bois et en pierre, elles demeurent relativement rares, provenant surtout de la région du Lac Titicaca, de l'altiplano bolivien jusqu'à la région des lacs au Chili. Archéologiquement on les associe surtout à la culture Tiwanaco (Arce, 1993;p.476).

Si on se réfère à l'archéologie moche, il n'y a à notre avis aucun exemple où l'on ait trouvé en contexte une flûte de Pan. Selon Hoyle, on en retrouve tout de même quelques exemplaires faits de matière végétale dans les collections des musées, mais devant le manque d'informations entourant les contextes de ces découvertes il est difficile, voire impossible, de pouvoir les associer à un groupe culturel en particulier car la facture de ces flûtes demeure très homogène dans le temps et l'espace (1985;p.182).

C'est donc, comme nous le disions, par l'iconographie que nous pourrions accéder à la flûte de Pan moche. C'est d'ailleurs sur cette base qu'Hoyle a procédé à une classification en utilisant des variantes telles que l'embouchure des tubes et leur base (1985;p.182).

De notre côté, bien qu'il ne s'agisse que de simples observations, il est intéressant de constater que sur la base de notre corpus iconographique, les flûtes de Pan moche semblent respecter les

observations de Harcourt et posséder de 3 à 7 tubes. Étant donné la faible précision des dessins, il est cependant impossible de déterminer si certaines flûtes ont deux rangées de tubes.

En terminant, nous pourrions également mentionner l'utilisation de la double flûte appelée également "siku". En effet cette flûte, déjà en vigueur à la période Moche (figure 18 et 26), utilisée par les Incas (Vega, 1609) et dont l'utilisation perdure encore aujourd'hui dans l'altiplano bolivien et péruvien (Valencia, 1981; Hoyle, 1985;p.189), démontre encore une fois la forte unité culturelle unissant ces groupes andins.

Aucune flûte de Pan ne semble avoir été trouvée à ce jour en contexte archéologique moche. Hoyle nous informe à ce sujet que :

“En las colecciones y museos visitados se han encontrado algunos ejemplares de material vegetal, las cuales se han obviado de este trabajo por no tener de ellas datos concretos sobre su procedencia y/o referencias del contexto cultural y cronológico (1985;p.182)”.

Un exemplaire d'une petite flûte de Pan fait en céramique est cependant présent à la figure 34a. Il s'agit d'une photographie que j'ai prise au musée Cassineli de Trujillo, lors de ma visite en 1996. Situé à proximité du site de Moche, il se pourrait par ailleurs que plusieurs pièces archéologiques de cette collection, pour ne pas dire la majorité, proviendraient des activités de pillage s'étant déroulées sur le site. La prise de photographies étant interdite à l'intérieur du musée, nous avons dû procéder rapidement, ce qui explique la mauvaise qualité des représentations.

3.1.2 La flûte droite

La flûte droite se compose essentiellement d'un tube de forme cylindrique ouvert aux deux extrémités et percé à plus d'un endroit sur son axe vertical. Elle était fabriquée généralement à partir d'un roseau ou d'un os creux et plus rarement en métal, en terre cuite ou même taillée dans un bloc de pierre tendre, la calebasse étant également utilisée (Harcourt, 1925;p55; Silva Sifuentes, 1975;p.6). La dimension de ces flûtes variait de 7 cm pour les plus petites, allant jusqu'à 40 cm pour les plus grandes (Harcourt, 1925;p56). Dépendant de sa grandeur, la flûte pouvait recevoir jusqu'à 7 trous tout au plus, ce qui donnait la possibilité au joueur de produire au moins 8 notes (ibid). De plus, des disques perforés étaient parfois insérés dans l'embouchure au bas de la flûte pour en modifier la tonalité et en adoucir le timbre; des diaphragmes étaient également insérés à cet effet à l'intérieur du tube entre deux perforations (ibid). Il semble que, de cet éventail, ce soit la flûte de roseau qui était et est encore aujourd'hui celle qui produit la meilleure qualité sonore. En effet, la flûte en os était beaucoup moins parfaite (irrégularité au niveau des cavités, fissures, remplissage) dû au matériel utilisé, lui-même plus dur à travailler que le roseau (Harcourt.

1925;p.57). Elle était taillée le plus souvent dans un radio-cubitus de lama ou de cerf, bien qu'il semble que ce soit les cubitus de pélican qui donnaient les meilleurs résultats (ibid) (voir également Aretz à ce sujet, 1977;p.559); plus minces, ils étaient probablement plus faciles à travailler (ibid). Finalement, comme nous l'avons vu précédemment, l'os humain était également utilisé dans la confection de flûtes droites (voir p.45)

Tout comme dans le cas de la flûte de Pan, les exemples archéologiques de flûtes droites trouvées en contexte sont plutôt rares. Contrairement à la flûte de Pan, nous avons quatre exemples pour lesquels des flûtes droites furent trouvées dans des contextes archéologiques moche.

La première flûte fut récupérée par Miguel Cornejo. Elle provient de la couche superficielle d'un cimetière associé à une enceinte Moche IV située sur la "Playa del Charco" dans la vallée de Chicama (Hoyle, 1985;p.173). L'instrument, long de 17,8 cm, est fait de l'extrémité d'un os d'oiseau marin qui serait possiblement, selon l'auteur, un os de pélican (Hoyle, 1985;p.174). Cette découverte vient donc corroborer que les Moche tout comme les Incas utilisaient les os d'oiseaux marins dans la confection de flûtes droites.

La seconde flûte provient également de la vallée de Chicama. Elle fut trouvée par Luis Segura sur la Huaca San Antonio en association avec des fragments de céramique moche (Hoyle, 1985;p.173). Cette flûte droite mesure 13 cm de long et a été taillée à partir de la côte d'un mammifère (Hoyle, 1985;p.176).

La troisième flûte provient d'un enterrement trouvé dans un cimetière situé dans le hameau Colón de la vallée de Chicama (Hoyle, 1985;p.174). Elle est, tout comme la flûte précédente, faite à partir d'une côte de mammifère (Hoyle, 1985;p.177).

La quatrième flûte provient de la Huaca del Pueblo à Batán Grande dans la vallée La Leche. Elle mesure environ 17cm de long et a été faite à partir d'un os long de lama (figure 35a)(Shimada, 1994;p.213). Aux dires de Shimada, d'autres fragments de flûtes de même type ont également été trouvés dans d'autres secteurs du site (ibid) sans qu'il ne donne malheureusement plus d'informations à ce sujet.

Il semble donc à la lumière des données archéologiques actuelles que la matière première utilisée dans la confection des flûtes moche corresponde à la description offerte par Harcourt. Comme nous venons de le voir par ces quelques exemples, l'os semble être le matériau le plus utilisé, sinon le mieux conservé, dans les contextes archéologiques. Nous savons également par les

découvertes de Alva (1988) que des flûtes droites étaient façonnées en or et tout probablement dans d'autres métaux dès la période Moche.

3.1.3 La conque marine

La conque marine est sans aucun doute l'un des plus vieux instruments à vent utilisés par les groupes précolombiens. Cela s'expliquerait probablement par sa forme naturelle. En effet, trouvée à son état naturel, une seule perforation à la base, qui se fait d'ailleurs souvent accidentellement, permettra de souffler à l'intérieur et de faire circuler l'air dans tout le pavillon, émettant ainsi le son désiré. La pointe de la volute est brisée et les bords de la cassure usés, rodés, pour éviter que les lèvres ne se blessent (Harcourt;p.26). Les espèces les plus utilisées sont les strombes, "Strombus galeatus", "Strombus nerita" (Hoyle, 1985;p.217), mais on retrouve également d'autres espèces de formes et de tailles semblables.

Ces instruments comportent généralement une perforation dans le pavillon, qui servirait probablement à passer un cordon pour aider au transport de l'instrument (Hoyle, 1985;p.221). Tout comme nous l'avons suggéré dans le cas des flûtes de Pan, nous pourrions proposer une distinction dans l'usage fait des conques perforées que l'on transportait au combat d'avec celles non perforées que l'on utilisait dans la "huaca" ou sur la place publique.

Ces grosses coquilles provenant des mers chaudes devaient partir de l'Équateur pour se rendre par la voie d'échange jusqu'au Pérou avant d'atteindre des sites reculés tels que Chavin de Huantar. Comme nous l'avons vu précédemment (p.8), nous avons un exemple de l'utilisation de conque marine datant de 3300 av.J-C.

Cet instrument, comme nous l'avons vu, était très utilisé par les Moche et les Incas lors des combats à titre de cor de guerre. Sur la base de comparaisons analogiques, nous pourrions également proposer une autre utilisation. En effet, on observe en Nouvelle-Guinée que la conque est utilisée par les chefs tribaux comme porte-voix, rendant à cette dernière une sonorité grave et rauque, donnant ainsi un aspect de supériorité au chef (Sachs;1940). Peut-on supposer qu'il en fut de même chez les groupes pré-incasiques ? Selon Silva Sifuentes, il n'en fait aucun doute. En parlant de la "trompeta de concha", il affirme:

"Es evidente que antes de ser un instrumento musical fue usado con el objeto de enmascarar la voz. Su poder mágico es fuerte pues al aumentar el tono de la voz acrecienta también su poder pues una fórmula mágica puede recitarse con más resonancia en la cavidad natural de una concha (Silva Sifuentes;p.18)".

Peut-être étaient-elles donc à l'usage des chefs de guerre, mais également des chamans et des prêtres.

Absente des collections archéologiques publiées, l'étude de Hoyle a permis d'en trouver un seul spécimen. On peut cependant, voir sur une photo prise au musée Cassineli la présence de quatre conques en céramique et de huit conques naturelles, dont une ayant des incrustations de pierres précieuses (figure 34a et 34b). Je tiens à préciser que cette photo n'est cependant pas représentative de l'ensemble de la collection, les conques en céramique étant en réalité plus nombreuses.

3.1.4 La conque de céramique

Copie conforme de la conque marine et chef-d'oeuvre de l'art céramique moche, la conque de céramique offrait une embouchure des plus parfaites pour les joueurs ainsi qu'un pavillon à plus grande ouverture pour amplifier le son. Cette copie des Moche avec ces quelques adaptations devenait sûrement plus efficace que la version originale.

L'argile maléable au gré de l'imagination fait que l'on retrouve également des conques à la forme de coquille d'escargot, par exemple de type "Scutalus proteus", "Scutalus ravines", "Scutalus bulimus" et également d'espèces "Helisoma" et "Epiphragmophora" (Hoyle, 1985;p.217).

La conque de céramique était très souvent décorée de motifs géométriques tels que le motif en escalier: "motivo que suele estar en relación con el espacio sagrado y el templo –solían ser plataformas superpuestas en escalonamiento-; por lo que la decoración senala unas connotaciones religiosas (Cabello y Martínez, 1988;p.72)". Hoyle ajoutera également les motifs en double escalier comprenant des triangles à l'intérieur, des lignes courbes rappelant les vagues de la mer, ou des serpents s'entrecroisant en zigzag (Hoyle, 1985;p.221). Les motifs tels que les vagues rappellent également des environnements à forte connotation sacrée. En effet, il semble que l'océan soit, dans la pensée mochica, l'endroit où l'âme se dirige après la mort. Plusieurs scènes de transports funèbres et de transports d'offrandes se font d'ailleurs en barque sur l'océan par l'entremise d'oiseaux marins tels que des cormorans.

Par les décorations telles que le motif en escalier et le motif des vagues, nous pouvons donc déduire que la conque de céramique était associée à un univers sacré et religieux. Par extension, la conque marine pouvait appartenir à l'univers guerrier mochica.

Malgré qu'elles soient nombreuses dans les collections muséologiques péruviennes, Donnan et Wilson (1988) sont les seuls pour l'instant à nous informer respectivement de la découverte de 15

et de 2 fragments de conques en céramique provenant de contextes archéologiques (1973;p.95). Comme nous l'avons mentionné précédemment, de nombreuses conques en céramique sont dans les musées péruviens dont les quatre exemplaires des figures 34 a et 34 b. Mentionnons que les fouilles de ZUM 1998 ont mené à la découverte d'une conque en céramique presque complète (figure 36). Elle fut trouvée en surface du complexe 20 où il y avait un enterrement Chimú. La conque est cependant belle et bien de style Moche.

3.1.5 La trompette droite

Les trompettes droites, instruments typiques des groupes du sud de la côte péruvienne et plus précisément de la culture nazca, ont en moyenne 50 cm de long. Elles sont souvent soit décorées de peintures ou sculptées dans leur forme, donnant souvent l'aspect d'une tête d'animal au pavillon. Les premiers exemples de ces trompettes droites proviennent des périodes pré-Pukara (1500 à 400 av J.C) et Pukara (400 av J.C à 250 ap J.C) et furent trouvés aux sites de Taraco, Pukara et Chiripa dans la région du Lac Titicaca (Silva Sifuentes, 1975;p.19). Dans la région de Cajamarca, on trouve des trompettes du même type faites en bois et dont les plus belles sont décorées d'incrustations de coquillages (Harcourt;p.27). À cet effet, Izikowitz prône la prudence car, selon lui, plusieurs des trompettes en bois identifiées par Harcourt seraient plutôt des pipes à fumer (1934;p.219). Finalement, les Chimú et les Incas façonnèrent ces trompettes droites dans l'or et l'argent. On peut également proposer que les Moche en firent de même.

Puis, c'est en alternative à la trompette droite de céramique que les Moche ont, semble-t-il, amené pour la première fois le modèle circulaire. Selon Harcourt, trouvant la trompe droite de céramique trop embarrassante et fragile, les potiers se sont inspirés de la forme en spirale de la conque et décidèrent de lui faire faire une boucle, diminuant ainsi sa longueur et la rendant du coup moins encombrante (Harcourt, 1925;p.26; Izikowitz, 1934;p.232). Cependant, à mon avis, si l'on se fie aux résultats des fouilles archéologiques, elle est demeurée tout aussi fragile.

L'étude de Hoyle a permis de réunir 10 trompettes droites de la période Moche, aucune cependant ne provient de contextes archéologiques connus.

3.1.6 La trompette circulaire

Ce type de trompette typique à la culture moche reflète encore une fois la grande maîtrise de l'art céramique que possédaient les potiers. Présentée dans une grande variété de formes et de styles, l'étude de Ana Maria Hoyle (1985) portant sur 67 trompettes de ce type a démontré qu'elles étaient décorées dans 82% des cas, reflétant ainsi l'importance que devait avoir cet instrument musical. Sur ce, 24 de ces trompettes, soit 34%, se terminaient au pavillon par une tête de renard ou de serpent à oreilles ou encore de jaguar, variant selon l'identification qu'en font les auteurs. Il

est intéressant de mentionner que le renard et le jaguar sont justement des êtres anthropozoomorphes qui personnifient le guerrier mochica, ce qui nous incite à dire qu'il s'agirait, spécifiquement, d'un cor de guerre. Comme nous l'avons vu précédemment par l'étude des contextes d'utilisation et des attributs des trompettistes (figure 11, 14 et 26), cette hypothèse est plausible.

Pour ce qui est des autres figures populaires, elles représentent un guerrier ou tout simplement un musicien. Les Moche, sans que nous en connaissions le sens, ont également enroulé, jumelées, des trompettes sous la forme de serpents ou d'anguilles autour de vases à anse en étrier, ajoutant encore un type supplémentaire des plus énigmatiques (figure 37).

La collecte de surface effectuée par Donnan dans la vallée de Santa a également permis la découverte de 67 fragments de trompettes circulaires. Les travaux de Wilson (1988) dans cette même vallée n'ont livré qu'un seul fragment de trompette. Russel et al. nous informent que des trompettes étaient manufacturées dans l'atelier de céramiste découvert sur le site de Cerro Mayal dans la vallée de Chicama (1994;p.204). Les auteurs ne fournissent cependant pas plus d'informations à ce sujet.

On peut dès lors proposer que les trompettes circulaires étaient beaucoup plus communes que les trompettes droites à la période Moche. Les musées de la côte nord péruvienne possèdent également plusieurs exemplaires de trompettes droites et circulaires. Une simple photo prise au musée Cassineli de Trujillo permet d'observer la présence de plus d'une quinzaine de trompettes (figure 38).

3.1.7 Les sifflets

Les sifflets qui représentent 62% de la collection totale des instruments musicaux des projets ZUM 95-96 forment une catégorie d'instruments très variée dans leur forme, leur taille, et les sons qu'ils émettent. Certains représentent des oiseaux, des animaux, d'autres des humains. Ces derniers que nous appellerons sifflets figurines constituent, avec les trompettes circulaires, des innovations musicales apportées par les Moche. Absents de l'iconographie et ignorés ou disparus à la période du contact, leur fonction demeure incertaine. Nous proposons donc de nous attarder à la question afin de proposer quel rôle pouvait avoir ce nouvel instrument musical à l'époque Moche.

La grande majorité de ces sifflets sont confectionnés de manière à diriger l'air dans le canal d'insufflation vers un récipient à angle fermé, qui produira le son au contact de l'air. Ces sifflets ne produiront qu'un seul et unique son, habituellement aigu ou fin. Les autres auront plutôt l'apparence d'une flûte sans orifices digitaux avec un angle au bec. La fonction de ces petits

instruments à une seule note demeure assez imprécise. Cependant, selon Harcourt, on peut en concevoir au moins trois:

“L’une purement musicale, de simple agrément, la seconde utilitaire (fonction d’appaux de chasse ou de correspondance par signaux sonores), la troisième rituelle... (Harcourt, 1925;p.74)”.

Voyons ces trois hypothèses de plus près.

La première fonction “purement musicale” ne fait pas de doute. Il faut cependant spécifier que les sifflets ne peuvent émettre qu’un seul son qui devient rapidement monotone par sa banalité et généralement agressant par sa tonalité aiguë. L’utilisation musicale du sifflet remplirait plutôt des fonctions rythmiques et/ou d’accompagnement des autres instruments musicaux plus complexes. À cet effet, il est intéressant de mentionner que dans une étude portant sur des sifflets de l’occident mexicain de style Colima, Cabello et Martínez, après avoir remarqué que les sifflets de forme anthropomorphe personnifiaient souvent des musiciens et des danseurs, proposeront :

“Por lo que, en el Occidente, el silbato parece estar en directa relación con la danza y la música de los bailes en la presente muestra, como acompañamiento de un membranófono y de idiófonos. Los silbatos son, pues, muy realistas y solo describen la danza y conjunto instrumental en los que que debían usarse, omitiendo el simbolismo de la festividad, bien porque fueran de puro entretenimiento, bien porque quedaba lo suficientemente descrito en los atavíos de los bailarines, o porque los silbatos fuesen intercambiables (1988;p.67)”.

Cette citation démontre que les sifflets peuvent être utilisés pour accompagner d’autres instruments musicaux. Si l’on se réfère brièvement aux sifflets anthropomorphes moche, on voit que les musiciens y ont là aussi une place très importante. Les trompettistes et flûtistes sont les plus représentés (Hoyle, 1985;p.199), bien que certains soient munis de bâton à sonnaile. Suivant le raisonnement de Cabello et Martínez, nous pourrions proposer que les flûtistes accompagnent ces catégories de musiciens.

Il ne faut cependant pas oublier que d’autres êtres anthropomorphes sont également représentés sur ces sifflets. En effet, encore plus important que les musiciens, c’est le guerrier mochica qui domine l’ensemble des sifflets. On y retrouve également des personnages anthropozoomorphes et des êtres squelettiques qui forment la troisième catégorie en importance. Il faut donc tenter d’expliquer la présence de l’ensemble de ces personnages plutôt que de s’en tenir aux seuls musiciens. Bien que nous y reviendrons un peu plus loin, nous pourrions tout de suite faire une observation concernant les personnages représentés.

Il est en effet intéressant de remarquer que les sifflets figurines représentent à peu près toujours des individus militaires, musiciens et prêtres, très richement vêtus. C'est par ailleurs devant cette constatation que Cabello et Martínez posent la question, à savoir si, dans ces sifflets figurines, c'est l'aspect guerrier qui prédomine ou celui d'un individu de haut statut (1988;p.69).

Dans leurs collections d'étude, Cabello et Martínez ne possédaient que des représentations de guerriers, mais nous sommes à même de poser cette question pour les musiciens et les individus anthropozoomorphes aussi richement vêtus. Peut-être que les individus squelettiques seraient les seuls pour lesquels cette logique ne serait pas applicable.

Dans l'optique où nous prenons en considération que ces sifflets reflètent des individus de haut statut socio-économique, nous pourrions nous demander ce qui pourrait expliquer l'association d'individus de haut statut à un instrument musical aussi simple et absent de l'iconographie.

Nous savons maintenant qu'à la période de la conquête espagnole il y avait au Pérou des danses religieuses et cérémonielles, mais également des danses et des fêtes profanes qui se déroulaient, comme nous l'avons vu, dans les résidences des riches et des nobles. Bien que l'on puisse proposer, du moins pour ce qui est de la période de la conquête, que ces nobles pouvaient engager des musiciens professionnels pour animer ces fêtes, les sifflets pouvaient être l'instrument d'accompagnement simple permettant aux individus riches de participer activement et musicalement à ces fêtes.

La fonction utilitaire est également plausible; j'ai moi-même constaté que le son des sifflets à forme d'oiseau ressemblait à s'y méprendre au chant de véritables oiseaux.

En ce qui concerne l'hypothèse des signaux sonores, elle pourrait très bien correspondre aux nombreuses représentations de militaires moulés dans ces sifflets pouvant justement être utilisés pour faire des rythmes de guerre en se dirigeant ou revenant du combat. Nous sommes à même de nous demander si le musicien de la figure 3 est muni d'un sifflet sur ce "Kero" inca représentant une scène guerrière. Dans l'optique où les combats moche s'inscrivaient plutôt dans une guerre rituelle visant à la capture d'ennemis que dans la conquête de nouveaux territoires (Bourget, 1998), nous pourrions proposer que les guerriers jouaient du sifflet et des autres instruments musicaux pour annoncer leur venue à leurs opposants, ainsi que dans le but d'annoncer aux ancêtres l'activité rituelle qui sera entreprise ou qui fut entreprise avec succès.

Pour ce qui est de l'utilisation rituelle du sifflet, elle peut sembler à première vue improbable de par la simplicité de l'instrument, tant dans son aspect physique que dans ses qualités sonores,

comparativement à d'autres instruments pouvant émettre plusieurs sons. Or, Bourget a proposé récemment que les sifflets pouvaient justement être des instruments musicaux à usage rituel (1998). À l'aide d'une étude iconographique appuyée d'indices archéologiques, Bourget propose que l'acte de siffler est directement lié au moment rituel crucial qui précède l'offre d'un enfant (à titre d'offrande), le sacrifice d'une victime ou l'enterrement lui-même (1998;p.18). Aux dires de l'auteur, l'acte de siffler est donc utilisé par les Moche dans le but de prévenir les ancêtres de la venue d'une offrande humaine qui leur est consacrée ou, dans le cas de l'enterrement, de la venue d'un nouvel individu parmi eux.

Bourget (1998) mentionne la participation de plusieurs individus dans les différentes étapes du rituel. Il y a premièrement les enfants qui sont sacrifiés et les femmes qui font acte de siffler et qui portent les enfants, tout comme les squelettes, les chauves-souris, les hiboux et les cormorans qui font de même. Les femmes, il faut le rappeler, sont également associées à la préparation des cadavres, des offrandes et des victimes à être sacrifiées. Le guerrier est, lui, la principale victime sacrificielle et peut-être personnifié dans l'iconographie par l'être chevreuil ou le lion de mer (Bourget, 1998).

Dès lors, un parallèle intéressant peut être fait entre les personnages impliqués dans cette activité rituelle impliquant l'utilisation de sifflets et les personnages dépeints sur les sifflets eux-mêmes.

Il est en effet intéressant de constater que les guerriers, de loin les principaux acteurs dépeints sur les sifflets, semblent constituer la principale catégorie de victimes sacrificielles chez les Moche (voir Bourget,1997;p.96 et Verano,1995;p.192-195), resserrant de ce fait l'association entre les deux.

La seconde catégorie de personnages est formée de musiciens qui, comme nous l'avons vu, semblent participer activement aux activités sacrificielles et funéraires. Leur présence sur les sifflets n'est donc pas surprenante et vient même accentuer l'aspect hautement rituel du contexte d'utilisation de ces instruments.

La dernière catégorie est constituée de personnages anthropozoomorphes divers où domine particulièrement l'être hibou dont les principales fonctions "...consiste au transport du corps mortuaire, la préparation du cadavre et des offrandes, et la décollation (Bourget, 1994b;p.126).

Les oiseaux et les chauves-souris y sont également représentés en bon nombre. On observe également la présence d'êtres squelettiques et d'êtres ridés à crocs qui personnifient les ancêtres.

On peut donc dire que ces éléments correspondent parfaitement aux acteurs impliqués dans l'activité sacrificielle décrite plus haut. L'être chauve-souris et l'être hibou participent au transport de l'individu vers le monde des ancêtres et au sacrifice lui-même, alors que les êtres squelettiques et l'être ridé à crocs peuvent justement personnifier les ancêtres avec qui on tente d'entrer en contact par le sifflement et la transmission du sacrifié.

En ce qui concerne la présence de l'être chevreuil ou du lion de mer sur les sifflets, elle semble être beaucoup moins fréquente, ce qui pourrait s'expliquer par le fait qu'il sont représentés sur les sifflets sous la forme naturelle humaine du guerrier. Trois fragments de sifflet provenant des fouilles de la Zone Urbaine Moche présentent justement une tête de lion de mer (ZUM-95-1862, 95-2138, 96-2765).

Qu'en serait-il alors des femmes et des enfants qui ne sont représentés sur aucun de ces sifflets ? Nous pourrions justement proposer à cet effet que les femmes et les enfants ne sont pas dépeints car ils en sont eux-mêmes les principaux utilisateurs. En effet, comme nous l'avons vu précédemment, les enfants sont, à ma connaissance, les seuls individus avec lesquels on enterre des sifflets figurines.

En ce qui concerne les femmes, elles semblent être en charge des activités entourant l'enterrement et le sacrifice d'individus. L'acte de siffler ne deviendrait ainsi qu'une autre de leurs tâches dans ce même secteur d'activités.

Bien qu'il ne s'agisse pour l'instant que d'une hypothèse, la relation faite entre les personnages dépeints sur les sifflets figurines et les acteurs liés aux pratiques funéraires et surtout sacrificielles se présente comme étant une avenue de recherche méritant une étude plus approfondie.

La confirmation de cette hypothèse viendrait-elle alors rejeter l'utilisation musicale et utilitaire des sifflets tel que proposée précédemment ?

L'utilisation des instruments musicaux semble être très variée et aucun instrument ne semble avoir de fonction exclusive. Dans cette optique, il est donc prudent de proposer d'autres fonctions que pouvaient avoir ces nombreux sifflets moche. Il faut également garder à l'esprit que les sifflets figurines ne sont pas les seuls sifflets utilisés par les Moche et que d'autres sifflets, à forme d'oiseaux par exemple, pouvaient remplir des fonctions distinctes.

Mentionnons que 9 fragments de sifflets figurines furent trouvés par Donnan (1973;p.96) et 8 autres par Wilson (1988). Ajoutons à cela 56 autres sifflets provenant de collections indéterminées utilisés par Hoyle dans son analyse (1985;p.211). Tout comme c'était le cas pour les trompettes et

les sonnailles, Russel et al. nous informent que la confection de sifflets faisait partie des pièces exécutées par les artisans travaillant dans l'atelier de céramiste du Cerro Mayal.

3.1.8 Les vases-sifflets

Les vases-sifflets sont à anse en étrier à un ou deux récipients, possédant un mécanisme interne de sifflet. Dans le premier cas, il s'agira de souffler dans le goulot, alors que dans les vases à deux récipients il faudra introduire de l'eau pour activer par la suite le sifflet par un mouvement de va-et-vient. Il s'agit donc d'un instrument manuel dans lequel c'est le passage de l'eau d'un récipient à l'autre qui permet de produire le son. Selon Bourget ces : "vases-sifflets sont nombreux dans la production céramique mochica et, d'après les motifs représentés, ils sont associables à la musique funéraire (1994b; 104)"

Ils ont le plus souvent la forme d'un oiseau, plus spécifiquement un perroquet "Ara severa" ou "Chloephaga melanoptera", mais également de lion de mer "Arctocephalus" ou "Arctocephalus australis", de guerrier et de squelette (Hoyle, 1985;p.212).

La fonction de ces vases-sifflets est imprécise, mais sa découverte dans les tombes de femmes et d'enfants démontre encore une fois la relation entre les sifflets et cette catégorie d'individus. De plus, la correspondance entre ces rondes-bosses, oiseaux, guerriers et squelettes avec les acteurs des sifflets figurines est très intéressante et nous permet de proposer une utilisation similaire à ce que nous avons présenté. De son côté Harcourt soumet que:

"Destinés d'une manière générale à être mis en bandoulière au moyen d'une ceinture d'étoffe appropriée, ainsi qu'on le constate clairement sur certains modelages (ce qui justifie la forme des anses de toute la céramique péruvienne), ces vases, lorsqu'ils comportaient un sifflet, rendaient un son pendant la marche ou la course de leur possesseur (Harcourt;p.71)".

Dans ce cas-ci, il s'agit à mon avis d'une hypothèse laissant à désirer de par la fragilité des vases en céramique, du fait que je n'ai jamais remarqué dans l'iconographie d'individus possédant, attaché à la taille, un vase quelconque, et finalement parce que cette hypothèse ne donne aucune idée de la fonction ou de la signification de porter ainsi un tel objet.

3.1.9 Les ocarinas

De facture tout aussi simple que les sifflets, les ocarinas sont plus intéressants et complexes en raison de la multitude de sons qu'ils peuvent produire. En effet, la présence de 3 ou 4 orifices digitaux en moyenne, pourra permettre la production de 7 à 9 sons. Les ocarinas prendront très souvent eux aussi la forme d'oiseaux et seront munis d'un orifice de suspension permettant d'y

passer une corde. Cet instrument très compact et beaucoup plus plaisant à l'oreille que le sifflet possède les qualités pour être un instrument de simple agrément, pouvant également accompagner danse et chant, bien que son son ne soit pas très puissant. Sa fonction demeure donc inconnue et, tant du côté de l'iconographie que de l'ethnohistoire, il est impossible d'obtenir la moindre information à ce sujet.

Archéologiquement nous connaissons un seul exemplaire trouvé sur le site de Pampa Blanca en association avec de la céramique moche (Donnan, 1973; planche 9c). Trois superbes ocarinas furent trouvés lors des fouilles de ZUM 1998 (figure 39).

3.1.10 Les tambours

Les tambours, très répandus partout en Amérique, connaîtront, semble-t-il, une grande et rapide expansion chez les Moche. De ce fait, les plus anciens tambours retrouvés au Pérou appartiendraient à la culture vicús, légèrement antérieure à moche (Silva Sifuentes, 1978; p.25).

À la période Moche, les tambours les plus populaires étaient sans aucun doute faits de céramique, bien qu'on en ait trouvé également faits en bois. Deux types de tambours sont en usage. L'un est petit et très maniable et pouvait s'appuyer sur la poitrine ou l'épaule du musicien, alors que le second est de plus grande dimension et s'appuie au sol (Hoyle, 1985; p.169). Ces tambours sont communément appelés "tinya" (ibid). Normalement plate, la "tinya" peut s'allonger dans le cas des plus gros spécimens et atteindre en longueur deux ou trois fois son diamètre (Harcourt, 1924; p.158). La carcasse en est régulièrement cylindrique, renflée au centre ou, au contraire, creuse (ibid). Tous les tambours sont à double membrane et étaient recouverts de peaux de cerfs de virginie et de lamas et dans certains cas, comme nous l'avons vu précédemment, de peaux d'humains.

Pour en faire vibrer la membrane, on utilisait un court bâton recouvert d'étoffe à son extrémité, d'une tige souple ou d'une corde assez grosse, terminée par un nœud, ou tout simplement de la main. Il semble qu'en aucun moment le roulement à deux baguettes n'ait été utilisé (Harcourt, 1925; p.14).

L'usage des tambours est, comme nous l'avons vu, très varié. On les utilise à la guerre, dans les fêtes, les sacrifices et les funérailles. Victoria De La Jara, parlant des groupes pré-incasiques de la côte, ajoute également que les tambours ont pu être utilisés pour transmettre des messages, phénomène qu'elle a d'ailleurs observé chez les tribus amazoniennes des "Bora" (De La Jara, 1975; Silva Sifuentes, 1978; p.27).

Peu d'exemples archéologique sont connus. Donnan dans ses fouilles de la Vallée de Santa fait mention de la découverte de 19 fragments de tambours provenant de contextes variés :

“These are consistent in shape, being a circular rim with incurving sides and the top and bottom open. They vary from 20 to 30.5 cm in maximum diameter and 9.1 to 10.5 cm in height. If they were in fact drums, there would probably have been animal skins stretched over both openings and sewn together along the sides (1973;p.97)”.

Alors que la description concorde parfaitement avec ce que nous avons vu précédemment, l'auteur nous donne également des précisions sur les dimensions de ces tambours.

Shimada dans ses fouilles à Pampa Grande a également fait la découverte de trois tambours en céramique (1994;p.208-209). L'un de ces trois tambours avait un diamètre de 29 cm et une hauteur de 26 cm (figure 35b). Ce tambour provient également d'un contexte particulier. Il a été trouvé dans une niche en association avec deux crânes de chevreuils auxquels les bois étaient encore attachés. Cette association intéressante nous laisse supposer que les crânes de chevreuils pouvaient être déjà, dès la période Moche V et peut-être même avant, transformés et utilisés, tout comme par les Incas, à titre d'instruments musicaux (figure 1b). En effet, lors des fêtes du Chinchaysuyos, Guaman Poma de Ayala observe que les jeunes filles chantent et jouent du tambour, alors que les hommes leur répondent en soufflant dans le crâne d'un chevreuil (figure 1b) (1980;p.231).

Les fouilles de ZUM 1998 dans le complexe 10 ont également permis de mettre à jour un tambour. Ayant un diamètre de 34 cm et une hauteur de 13,5 cm il est très différent du tambour trouvé à Pampa Grande.

En terminant, j'aimerais mentionner que l'étude de Hoyle (1985) ne comprenait aucun tambour et qu'elle se basait plutôt sur des représentations en ronde-bosse de tambours dans son analyse. Ceci pourrait suggérer qu'il sont également rares dans les collections muséologiques péruviennes.

3.1.11 Les sonnailles, bruiteurs et/ou percussions

L'instrument consiste en une enveloppe quelconque dans laquelle on introduira par exemple des graines, des petites boulettes d'argile ou de petits cailloux. Les enveloppes les plus communes seront faites de céramique, de fruits durs tels qu'une Calebasse, de bois, de métal ou de cuir. On ajoutera le plus souvent à l'enveloppe un manche, permettant de saisir et de manier l'instrument à la manière d'un hochet.

Présente sous toutes les formes et les grosseurs, la sonnaille est un instrument d'accompagnement par excellence qui donne du rythme aux danses et aux chants. Toujours confectionnée sur le même principe, elle changera d'aspect tout comme les autres instruments.

Les sonnailles ne sont évidemment pas les seules percussions utilisées par les Incas et leurs prédécesseurs. En fait, tout contact entre deux objets capables de produire un son et un rythme peut devenir à la limite un instrument de percussion.

Il y aura également les grelots que l'on peut fixer au corps ou au bout d'un bâton pour donner du rythme. Il s'agira dans ce cas d'un accessoire musical plutôt que d'un instrument, mais il est important de le mentionner, car il est très présent dans l'iconographie moche. Il se confond également directement avec la sonnaille dont on peut dire qu'il joue le même rôle.

Les sonnailles forment une catégorie d'instruments musicaux très variée pour laquelle nous avons beaucoup de pièces archéologiques provenant de la culture moche. En effet, Hoyle (1985) dans son étude nous offre une classification des sonnailles en différentes catégories. Il y a les bâtons rythmiques, les sonnailles manuelles sur corde horizontale et verticale, les sonnailles de jambe ou corporelles, et les sonnailles de type hochet. Ces dernières se retrouvent sous l'aspect de représentations phytomorphes telles que la courge et le maïs, à simple et double corps de résonance. Des représentations anthropomorphes, zoomorphes telles que chevreuils, félins, chauves-souris, chouettes et hiboux en décorent également un grand nombre.

Il y a également des sonnailles qui forment la base de récipients tels que des vases, des bouteilles, des gobelets et des coupes (Hocquenghem, 1980). Les plus populaires de ce type semblent être à la période Moche le gobelet et le "florero" qui, comme nous l'avons vu précédemment, fait souvent partie des assemblages funéraires. Leurs fonctions demeurent imprécises et variées, mais l'aspect musical de ces vases nous rapproche du domaine rituel. Comme nous le fait remarquer Hocquenghem sur la base des décorations que comportent ces vases, ils "représentent des scènes ou des éléments de scènes qui correspondent aux différentes cérémonies pendant lesquelles ils sont utilisés rituellement (1980;p.189).

Aucun exemple de sonnaille trouvé en contexte archéologique n'était présent dans les ouvrages consultés, bien que Russel et al. font mention de la production de sonnailles dans l'atelier de céramiste découvert à Cerro Mayal (1994;p.195, 204). Hoyle décrira 29 sonnailles de type hochet dans son analyse (1985;p.114). Ayant moi-même visité de nombreux musées durant mon séjour au Pérou, je constate que les collections regorgent de sonnailles de type hochet faites en céramique.

3.2 Les instruments musicaux trouvés en contexte funéraire

Comme nous venons de le démontrer, peu d'archéologues n'ont dans leurs publications, à ce jour, attaché de l'importance aux fragments d'instruments musicaux trouvés en contexte archéologique. L'étude de Donnan dans la vallée de Santa demeure la plus complète malgré le fait qu'aucun contexte ne soit disponible, hormis les deux sifflets figurines provenant d'une sépulture.

Comme on le constatera dans l'analyse qui suit, les contextes funéraires constituent les seuls contextes pour lesquels les archéologues semblent s'intéresser à la découverte d'instruments musicaux. Les informations obtenues de ce contexte particulier que constitue la sépulture nous permettrons peut-être d'évaluer l'importance du musicien dans la société moche. C'est ce que nous tenterons de déterminer dans cette section.

3.2.1 Les offrandes funéraires à connotation musicale dans les sépultures, indices possibles de la spécialisation et de l'importance des musiciens.

La mort constitue dans toutes les sociétés l'un des événements les plus ritualisés. Pour les Moche "la mort était prise non seulement comme la fin de la vie, mais également comme le début de la vie éternelle (Uceda, 1997a,p.116)". C'était pour le défunt le passage du monde des vivants au monde des ancêtres. Ainsi les morts étaient enterrés dans des endroits spécialement choisis, accompagnés d'offrandes funéraires pouvant refléter le statut socio-économique atteint par l'individu dans la société au moment de sa mort.

Les biens déposés dans la sépulture et les rituels entourant la mise en terre de l'individu visaient, semble-t-il, au maintien du statut de l'individu dans son passage au monde des ancêtres (Uceda, 1997a,p.116).

Les indices recueillis dans les fouilles de la Huaca de la Luna pointent par ailleurs dans la direction "que les personnages et les dignitaires maintenaient leur statut et leur rôle à l'intérieur de la société des ancêtres et que cette dernière est la continuité de l'ordre qui régnait dans le monde des vivants (Uceda, 1997a, p.116)".

Dans cette optique, si les musiciens forment un groupe de spécialistes bien défini et/ou s'ils remplissent des fonctions qui leur sont propres au sein de la société moche, nous devrions nous attendre à ce qu'ils soient enterrés avec leurs instruments musicaux.

Afin d'évaluer cette possibilité, nous avons recueilli les données disponibles dans la littérature provenant des travaux de Strong et Evans (1952) dans la vallée de Virú, Donnan et McClelland à

Pacatnamú (1997), Donnan dans la vallée de Santa (1973), Alva à Sipán (1990; 1988), Donnan et Castillo à San Jose de Moro (1994), Donnan et Mackey (1978) sur les sites de Huanchaco et de la zone urbaine de la Huaca del Sol y de la Luna et des résultats de Bourget (1997), Chapdelaine (1998; 1997) et Uceda (1997) provenant également du site de Moche.

Parmi les 15 tombes fouillées par Strong et Evans, 6 comprenaient des éléments pouvant se rapporter à la sphère musicale moche.

Dans la tombe #3, associé à un squelette d'enfant, ils ont retrouvé un "florero" à base hochet ou sonnaille et un vase à effigie représentant une femme musicienne (1952,p.140).

Dans la tombe #4, même scénario, un jeune enfant auquel on a associé un "florero" à base de hochet ou sonnaille (1952,p.141). Ces deux enterrements furent trouvés dans de simples fosses funéraires : "their graves retained no wrappings or structural features (1952,p.175)". Il constitue le type d'enterrement le moins élaboré de leur étude.

La tombe #5 comprenait le corps d'une femme âgée entre 20 et 25 ans dont le fardeau funéraire comprenait un vase à effigie représentant une femme jouant du tambour, deux "florero" à base de hochet ou sonnaille et un gobelet à base de hochet ou sonnaille (1952,p.143).

La tombe #6 comprenait également le corps d'une femme d'âge indéterminé avec lequel on avait entre autres déposé un vase sifflet à effigie d'oiseau (1952,p.145-146).

La tombe #10 comprenait le squelette d'une femme d'âge moyen avec lequel on a déposé un bâton cérémoniel en bois, ainsi que trois pièces en céramique dont un "florero" à base de hochet ou sonnaille (1952,p.148).

Finalement, la tombe #11 comprenait le corps d'un jeune enfant âgé entre 3 et 5 ans avec lequel on avait déposé six pièces de céramique dont un vase-sifflet à effigie d'oiseau (1952,p.150).

Les tombes 5,6,10 et 11 font partie du type d'enterrement le plus commun observé sur le site de Huaca de la Cruz et nommé par les auteurs "the cane-wrapped type". En ce qui concerne les autres enterrements, il fut impossible de déterminer le sexe de l'individu de la tombe #1. Dans les tombes 2,7 et 8 il s'agissait des corps de trois hommes, alors que dans la tombe #9 il s'agissait d'un enfant âgé entre 3 et 5 ans. Les enterrements 12 à 16 font partie de la tombe du prêtre-guerrier dans laquelle aucun instrument musical ni élément musical n'a été trouvé.

On observe donc que les enterrements les plus élaborés, tombes 1,13 et 16, ne comportent pas d'instruments ou d'éléments musicaux. On remarque en contrepartie que les éléments musicaux sont plutôt associés à des enterrements simples et qu'ils se retrouvent exclusivement en association avec des femmes et/ou des enfants.

Finalement, aucun de ces enterrements ne comprend d'instruments musicaux tels que ceux répertoriés dans notre analyse iconographique et ethnohistorique précédente. Il s'agit dans ce cas-ci d'accessoires funéraires pouvant émettre des sons ou de pièces de céramique représentant des musiciens.

En ce qui concerne l'occupation moche du site de Pacatnamú, des 84 tombes fouillées par Donnan et McClelland, aucune ne comportait d'instruments ou d'éléments se rapportant au monde musical moche.

Dans la vallée de Santa, sur le site de Pampa Blanca, Donnan avait découvert dans l'une des 18 tombes fouillées 2 sifflets associés à un adulte d'âge moyen (tombe 8, Donnan, 1973,p.133).

Sur le site de Sipán, Alva a découvert en contexte deux couteaux sacrificiels, un en or et l'autre en cuivre, de type "tumi" munis de grelots (sonnaillles), ainsi que 4 autres éléments de parure munis également de clochette de type hochet, produisant le son à partir de billes de cuivre que l'on insère à l'intérieur de boules en or (Alva, 1988). On note également la présence d'un grand hochet en or (Donnan,1988,p.554). Selon Donnan ces artefacts sont caractéristiques des attributs du prêtre-guerrier déjà bien connus dans l'iconographie (Donnan,1988).

À notre avis, ces artefacts sont des éléments de parure pouvant émettre des sons qu'à des instruments musicaux. Alva fait mention également de la découverte d'une flûte droite en or qui a été trouvée chez des pilleurs vivant aux abords du site. Bien que cette flûte provienne tout probablement d'une tombe de haut statut comme celle rencontrée par Alva, le contexte de cet instrument et les artefacts qui y étaient associés restent incertains.

Puis toujours à Sipán, mais dans la tombe du vieux seigneur cette fois, "numerous fan-shaped rattles lie around the Old Lord's midriff (Alva, 1990)". Ces hochets sont de même type que ceux décrits antérieurement.

Dans leurs fouilles de San José de Moro, Donnan et Castillo (1994) ne font mention en aucun temps de la découverte d'instruments musicaux en contexte funéraire.

Donnan et Mackey (1978), dans leur publication des fouilles du site de Moche, ont fait la découverte de plusieurs enterrements correspondant aux différentes périodes d'occupation du site. Pour les périodes Moche I à IV, 25 sépultures furent fouillées : 1 associée à la phase I, 1 associée à la phase II, 4 associées à la phase III et 19 associées à la phase IV. 13 des tombes Moche IV renfermaient des individus masculins, 3 des individus féminins, alors que dans les 3 cas restants il fut impossible de déterminer le sexe. Sur ce, un seul enterrement comprenait deux vases sifflets associés à un homme âgé entre 45 et 60 ans (Donnan et Mackey, 1978, Burial M-IV 3).

Provenant de cette même étude menée par Donnan et Mackey, mais du site Huanchaco cette fois, des données intéressantes nous proviennent de quatre enterrements d'enfants : "Four of the human skeletons (burials 31, 46, 48, and 49) had cane or wood fibers present in the area of the arms and rib cage. These were so fragmentary that it was impossible to determine what the original objects had been (1978,p.406)". Les auteurs n'émettent aucune hypothèse à ce sujet. Il se pourrait très bien que ces résidus soient en fait les restes de flûtes de Pan enterrées avec ces jeunes enfants, tel qu'observé par Buikstra dans le nord du Chili : "A set of cane pan pipes were recovered from the grave of a 7 to 9 year-old child (1995,p.248)".

Sur le site de la Huaca del Sol y de la Luna, mais plus spécifiquement au sommet de la pyramide de la lune sur la plate-forme II, Steve Bourget a fait en 1996 la découverte d'une tombe associée à un individu très âgé de haut statut. Bien que cette tombe ait été pillée avant l'arrivée des archéologues, une section de la sépulture était intacte. C'est grâce à cette section laissée intacte par les pilleurs et aux nombreux fragments de céramique provenant de cette aire de fouille que Bourget fut en mesure de proposer qu'à son état original cette tombe devait contenir plus de cent vases dont quelques "florero" munis d'une base sonnaille.

Non loin de là, Bourget a également fait la découverte d'un site sacrificiel dans lequel il a déterminé pas moins de six étapes d'utilisation rituelle du site se traduisant par le sacrifice de plus de 70 individus (1998-à paraître). C'est dans la première étape d'utilisation qu'il a fait la découverte de trois enfants en bas âge auxquels on avait coupé la tête. L'un d'eux âgé d'environ trois ans tenait dans chacune de ses mains un sifflet (Bourget, 1998- à paraître).

Dans la Zone Urbaine Moche, Chapdelaine, au cours de la saison de fouille 1998, a fait la découverte dans la pièce 26-5 d'un enterrement très intéressant en bordure duquel les fouilleurs ont trouvé les restes d'un enfant âgé de 6 à 9 mois ainsi que des sifflets figurines et des fragments d'une trompette circulaire dont l'extrémité serait à l'effigie d'un hibou (Chapdelaine,1998,p.31).

L'individu principal auquel on a associé ces offrandes et au moins 26 vases serait, selon Chapdelaine, un guerrier de sexe masculin ayant une forte ossature ainsi que des blessures au cubitus droit typiques des guerriers moche (1998,p.33).

Une autre tombe associée, cette fois, à la période d'occupation Moche III a été trouvée sous le plancher 4 de la pièce 15-4. Il s'agit d'un individu de sexe masculin avec lequel on a déposé quatre vases, une perle tubulaire, trois pendentifs ainsi que cinq objets en cuivre dont une pièce pouvant être un hochet avec une face de hibou (Chapdelaine, 1988;p.28).

Finalement, provenant de la Huaca de la Luna elle-même, les fouilles des tombes I et II effectuées par Uceda ont révélé la présence de deux individus masculins de haut statut âgés entre 20 et 35 ans. Associés à l'individu de la tombe I, on note la présence de deux vases effigies de grande qualité comprenant des incrustations de turquoise. L'un de ces vases représente un joueur de flûte droite.

Il semble donc à la lumière de ces données que les instruments musicaux ne constituent pas un type d'offrandes funéraires très populaire. En effet, des enterrements provenant du corpus étudié, aucun instrument musical proprement dit provenant de notre analyse iconographique et ethnohistorique précédente n'a été trouvé, à l'exception peut-être du grand hochet en or provenant de la tombe du prêtre-guerrier de Sipán.

De plus, Donnan, dans un article paru en 1995, présente les résultats d'une étude sur les pratiques funéraires moche où il recueille des données provenant de 326 tombes (1995,p.111-159) et où il consacre une section à l'étude des offrandes funéraires. Dans cette section, il traitera des vases en céramique, des Calebasses, des restes fauniques et végétaux, des objets en métal dont les hochets et les cloches, des ornements et bijoux, des couvre-chefs. Il va même jusqu'à inclure les articles de pêche tout comme les poids de fuseau et les articles de tissage et filage, mais ne fait mention en aucun cas des instruments musicaux.

Pourtant, chez d'autres groupes culturels de la côte péruvienne, des exemples de sépultures comprenant des instruments musicaux, plus précisément flûtes droites et flûtes de Pan, sont connus. C'est le cas par exemple d'une tombe fouillée par Tello à Las Trancas au cimetière de Copara où l'on a trouvé six flûtes de Pan qui accompagnaient le corps d'un défunt (Tello's tomb S-III-CQT-5; voir Bolanos, 1985, p.57,60). Plus près de nous, Wendt fit également une découverte similaire près de Chancay sur le site de Rio Seco où plusieurs flûtes accompagnaient le défunt. Cependant cette sépulture fut datée vers 1800 av. J-C. Il semble donc que cette pratique ne date pas d'hier.

Pour l'instant nous n'avons donc rien de tel sur le site de la Huaca del Sol y de la Luna et même, à une plus grande échelle, sur les sites moche étudiés. Nous sommes à même de nous demander de quels exemples archéologiques Benson tire ses conclusions lorsqu'elle écrit en 1972 : "There were also clay trumpets in vertical or recurved shapes... The recurved types are commonly found as grave goods (p.114; 1975,p.121)". Car en effet des 150 tombes utilisées dans notre corpus, aucune n'a révélé la présence de trompette circulaire.

Que pouvons-nous donc tirer des données archéologiques présentées précédemment ?

3.2.2 Résumé

Nous retiendrons premièrement qu'une flûte droite en or provenant probablement de la tombe d'un individu de haut statut a été trouvée à Sipán et que le prêtre-guerrier lors de sa découverte tenait à la main un grand hochet en or (Alva,1988,p.529-531). Nous savons également que dans cette même tombe d'autres hochets ou sonnailles utilisés comme ornements vestimentaires (voir Donnan,1988,p.550) accompagnaient le prêtre-guerrier et que les couteaux sacrificiels de ce dernier étaient également munis de sonnailles ou petites clochettes. Sur la Huaca de la Luna on note également la découverte dans une tombe de haut statut de deux vases à effigies, l'une représentant un joueur de flûte droite et l'autre un guerrier (voir Uceda,1997a,p.108). Ces deux individus, à l'exception de leur couvre-chef, ont le même collier, les mêmes bracelets et les mêmes boucles d'oreilles. J'irais même jusqu'à dire que leurs traits faciaux sont identiques et qu'il pourrait s'agir de la représentation d'un même individu s'exerçant dans des activités distinctes, ce qui expliquerait par ailleurs le changement de couvre-chef .

1) On peut donc retrouver dans certains cas des instruments musicaux ou des représentations de musiciens dans des enterrements de haut statut.

2) On peut proposer qu'un même individu pouvait remplir plus d'une fonction ou que sa position dans la société moche impliquait qu'il devait s'exercer à diverses tâches dans diverses occasions. C'est d'ailleurs ainsi que le prêtre-guerrier devait s'exécuter à la guerre et procéder dans d'autres circonstances au bon fonctionnement de rituels ou de cérémonies.

Pourquoi ne pourrions-nous pas parler en ce sens d'un prêtre-guerrier musicien, d'un prêtre musicien, ou encore d'un guerrier musicien ? Quoi qu'il en soit, selon Benson, les instruments musicaux dans l'iconographie sont souvent portés ou joués par des prêtres (1975,p.116).

3) Nous retiendrons également qu'une forte proportion d'instruments musicaux, principalement des sifflets et des vases hochets, mais également peut-être des flûtes de Pan, sont déposés par les Moche dans les tombes de jeunes enfants dans un premier temps, mais également de femmes.

4) On retrouve donc des instruments musicaux ou des représentations de musiciens dans les enterrements de l'élite moche tout comme dans les tombes de jeunes enfants ou de tout autre homme ou femme de la population.

5) On note que les instruments musicaux ne sont pas des offrandes funéraires très fréquentes dans la culture moche et que la majorité des instruments musicaux trouvés en contexte funéraire sont des instruments qui ne requièrent aucune connaissance musicale. Il s'agit dans certains cas d'objets ayant une fonction première tout autre que musicale, mais que l'on a dotés pour une raison quelconque de cette propriété qu'ont les instruments musicaux de pouvoir produire des rythmes et des sons. C'est le cas par exemple, des "tumis" et des "floreros" qui ont été munis de sonnailles.

Serait-ce que nous n'avons pas trouvé à ce jour la tombe d'un musicien moche, ou plutôt que les musiciens moche n'étaient pas enterrés avec leurs instruments musicaux ?

Dans ce cas, où seraient donc les flûtes, trompettes, conques et tambours représentés dans l'iconographie et pourquoi n'étaient-ils enterrés avec leurs propriétaires ?

Peut-être également que comme les flûtes (qui représentent selon le corpus iconographique étudié la catégorie la plus importante d'instruments musicaux) étaient faites principalement de matières périssables (bois, os, roseaux), elle ont complètement disparu des contextes archéologiques présentement fouillés. Cependant il ne faut pas oublier que les Moche faisaient également des flûtes en céramique et que les os d'humains tout comme ceux de lamas sont généralement très bien conservés sur la côte péruvienne. Il faut donc être prudent à l'égard de cette dernière proposition.

Quoi qu'il en soit, ces diverses hypothèses se présentent comme étant de futures avenues de recherche, notre objectif étant de déterminer si le musicien moche était oui ou non un spécialiste dans cette société complexe stratifiée.

Conclusion des chapitres 1, 2 et 3 (fin de la première partie).

Nous retiendrons de cette première partie que tant les données ethnohistoriques, iconographiques, qu'archéologiques convergent pour nous indiquer qu'à l'intérieur même de l'élite moche certains individus (nous pourrions proposer les prêtres) utilisaient des instruments musicaux dans leurs activités quotidiennes et séculières.

Parallèlement, les données convergent également pour nous montrer les lieux où différents membres de la société appartenant à toutes classes sociales pouvaient s'adonner à la musique. Nous en concluons qu'il devait y avoir une musique récréative et une autre beaucoup plus ritualisée.

Les résultats obtenus des données ethnohistoriques et iconographiques laissent supposer également qu'une classe de spécialistes était mise au service de l'élite et que les flûtistes (joueurs de flûte de Pan et de flûte droite) étaient probablement les plus importants de tous les musiciens. Nous devons cependant demeurer prudents à cet égard car l'archéologie tarde encore à fournir certaines données complémentaires. Des hypothèses de recherche ont d'ailleurs été proposées à ce sujet et de futures recherches pourraient nous éclairer davantage. Il est cependant clair que la musique n'était pas pratiquée exclusivement par un nombre restreint d'individus que l'on convoquait en cas de besoin, ceci n'excluant pas que de petits groupes spécialisés puissent avoir existé, comme nous l'avons vu.

Les contextes d'utilisation des instruments musicaux tout comme les pratiques rituelles semblent être partagés par les Moche et les Inca. Les données concordent en effet en ce sens. Nous savons par exemple que les musiciens participent activement aux processions funéraires. Il semble que les flûtistes, tambourineurs et porteurs de sonnailles y soient privilégiés. On peut proposer qu'à cette occasion on jouait de la musique à toutes les étapes de la procession : dans la maison du défunt, dans les rues, sur la place publique, dans la huaca et jusqu'à la mise en terre; au cimetière ou dans la demeure. Suite à notre analyse du sifflet figurine, notons son utilisation dans les cérémonies funèbres et sacrificielles moche.

La participation de musiciens aux activités sacrificielles semble également être partagée par les Inca et les Moche. Les deux groupes nous fournissent des exemples de l'utilisation de la conque et d'autres instruments musicaux dans ces activités rituelles. On peut même proposer que le joueur de conque exécuté en ronde-bosse à la figure 20 convoque la population à la cérémonie.

Il est clairement démontré également que la musique et les musiciens remplissent des fonctions militaires tant dans les préparatifs entourant le combat, que durant le combat lui-même et pendant les réjouissances entourant la victoire. D'un côté comme de l'autre on utilise les conques, trompettes, tambours, flûtes et bâtons à sonnaille. L'instrument militaire par excellence des Moche

est sans aucun doute, comme nous l'avons démontré, la trompette circulaire. Nous pouvons également proposer à l'aide du vase de la figure 40 que les Moche, tout comme les Inca, utilisaient le corps d'ennemis ou de chefs vaincus au combat pour en faire des tambours. On a, à partir de cet exemplaire en céramique, une pièce correspondant exactement aux descriptions des chroniqueurs sur laquelle on peut voir la tête de l'individu fixée au corps du tambour.

Concernant la tenue de fêtes publiques sur de grandes places, les données iconographiques de la figure 17 pourraient venir appuyer l'ethnohistoire. En effet, une ambiance de fête et de danse se dégage de cette scène alors que le tout semble se dérouler dans une "huaca" ou une place publique. On observe également une grande variabilité dans les costumes des participants, comme si le peintre voulait nous informer que différents acteurs participent à cette fête. Il pourrait donc s'agir d'une fête publique. Par ailleurs, chez les Moche tout comme chez les Inca, on participe à des fêtes et des danses masquées impliquant dans certains cas l'usage d'une longue corde.

Bien que l'étude iconographique des contextes d'utilisation d'instruments musicaux moche ait donné des résultats intéressants (tableau 2), il est clair que l'iconographie ne nous a pas permis d'en dire autant sur les lieux d'utilisation de ces instruments. Cependant, il demeure que dans la majorité des cas le contexte d'utilisation définit à lui seul les lieux possibles d'exécution des différentes activités données. En ce sens, les habitations, les rues et ruelles, les places publiques, les temples, les cimetières et autres sont en eux-mêmes des lieux destinés à la tenue d'activités particulières. Les données du tableau 3 nous ont également permis de déterminer que les Moche avait des préférences quant au choix des instruments musicaux à être utilisés dans une activité données. Lors d'évènements impliquant la danse on favorisait par exemple l'utilisation de la flûte droite, alors que dans les activités funèbres on faisait plutôt usage de la flûte de Pan.

Cette première partie de l'analyse, en plus de nous éclairer sur le statut des musiciens dans la société, sur les lieux et contextes d'utilisation des instruments musicaux et, par extension, des activités et des lieux où s'exercent les musiciens, nous a permis de reconsidérer des conclusions auxquelles Benson était arrivée en 1975 lorsqu'elle affirmait que : "Musicians do not appear in many categories of scenes : they are not shown in sacrifice scenes, presentation-of-prisoner scenes, or battle scenes (1975;p.116)". Or, comme nous l'avons démontré, des musiciens sont bel et bien présents dans des scènes sacrificielles (figure 16, 18, 19, 20 et 21), des scènes de présentation de prisonniers (figure 16, 17, 18, 21) et des scènes de combat (figure 9).

Ainsi, ces contextes et lieux d'utilisation deviennent pour l'archéologue des endroits propices à la découverte d'instruments musicaux. Nous espérons donc pouvoir mettre en usage ces informations dans nos analyses du chapitre suivant, où nous présenterons les instruments musicaux trouvés dans la Zone Urbaine Moche ainsi que leurs contextes de découverte.

4-L'analyse des instruments musicaux des projets ZUM 95 et 96.

Les fouilles des projets de la Zone Urbaine Moche (ZUM) ont permis la découverte de divers instruments musicaux faits de céramique. Il s'agit en fait surtout de fragments exhumés dans la première couche de sable située au-dessus du dernier plancher d'occupation. Le contexte vertical n'est donc pas très précis, voire inexistant. Pour ce qui est de la distribution horizontale, nous croyons qu'elle peut tout de même être utile grâce aux différents murs qui limitent le déplacement post-dépositionnel des artefacts.

Les fouilles des projets ZUM 95 et ZUM 96 ont mené à la découverte de 105 fragments d'instruments musicaux, dont 6 constituent des instruments pouvant émettre un ou plusieurs sons. Ces instruments proviennent des complexes architecturaux 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 12, 13, 14, 15, et 16, (carte 3) qui nous ont révélé 38 fragments en "ZUM 95" et 66 en "ZUM 96".

Les fragments trouvés sont tous de bonne dimension. Il est donc improbable qu'un nombre important d'artefacts appartenant à cette catégorie ait échappé à la vigilance des fouilleurs. Bien que la plupart soient fragmentés, une analyse méticuleuse visant à la description et aux dessins des spécimens nous permet d'affirmer qu'aucun fragment, autres que ceux qui seront mentionnés, ne peut s'unir à un autre pour former un même artefact.

Finalement, ces fragments proviennent de 5 types d'instruments musicaux différents qui sont identifiables comme sifflets, ocarinas, conques, trompettes et sonnailles. Dans le cas des sifflets, nous pouvons cependant apporter une précision supplémentaire, à savoir de quel type de sifflet il s'agit : sifflets figurines anthropomorphes, sifflets à forme d'oiseaux et sifflets à forme d'animaux.

Comme nous l'avons vu au chapitre 3, un tambour ainsi qu'une conque complète en céramique furent trouvés durant la fouille des projets de ZUM 98. Bien que ces instruments musicaux soient externes à notre corpus et que leur contexte de découverte nous soient inconnus, leur rareté justifie leur intégration à l'étude. Il serait cependant préférable de combiner l'ensemble des données dans une analyse ultérieure.

Examinons donc de plus près ces fragments en suivant leur répartition dans la plaine (Carte 3 et Tableau 5).

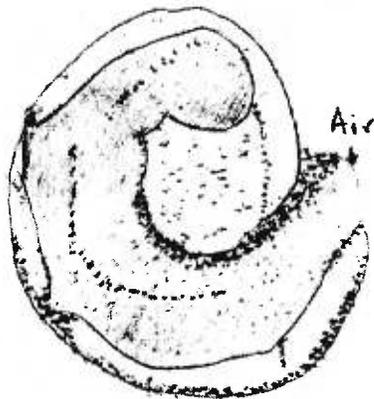
C.A. Pièce	Types		Musicien				F. Oiseau	Autre	Total		
	Guerrier Humain	Zoo	Figurine		Autre/Indét.						
			Musicien	Autre/Indét.							
4-1						1		1	3		
5-1	1		1		3	1		3	9		
6-1						1		1	1		
6-6	1					1	1	3	6		
7-1	1					1		1	1		
7-1a						1		1	2		
7-4	1							1	1		
7-5a	1					1		1	2		
7-5b	1					1		1	1		
7-6						1		1	2		
7-7						1		3	5		
7-8						1			4		
7-10					1	2 Animal		1	5		
7-14			2		2	1			4		
8 C2U2	1				1	1		1	2		
8 C3	1							1	3		
8 C3U1					1	2			1		
8 C3U2						1			1		
9-1	1								7		
9-2	1	1			2	1 Animal		1	3		
9-3			1		1			1	2		
9-6			2					1	5		
9-10	1								1		
9-11	1							1?	3		
9-12						1?		2	4		
9-13	1					1			5		
9-14					1			1	5		
10					4			1	2		
Place publique								1	4		
13	2				2				1		
14-1					1			1	1		
15-3									1		
16-1					1				2		
16-2					2				2		
16-3								2	2		
16-4	1				1				2		
Total	17	1	6	23	47	14 1? 3An	65	18	2	14	104

4.1 Les instruments trouvés sur le site et leur répartition dans la zone urbaine.

Dans cette section nous présenterons tour à tour les différents complexes architecturaux en prenant soin de décrire les contextes de découverte des instruments musicaux et les instruments eux-mêmes. Pour obtenir plus de détails sur les différents complexes, nous proposons au lecteur de se référer aux ouvrages de Chapdelaine (1997;p.11-81) et de Van Gijseghem (1998) . Pour notre part, nous présenterons plus en détail les complexes 7 et 9 (carte 4, 5 et 6) car ils contenaient les plus importantes concentrations de fragments d'instruments musicaux. Dans cette section descriptive nous présenterons le numéro de catalogue de l'artefact suivi de ses dimensions en centimètres: L= Longueur, La= Largeur, É= Épaisseur. Il est à noter que tous les artefact sont présentés grandeur nature.

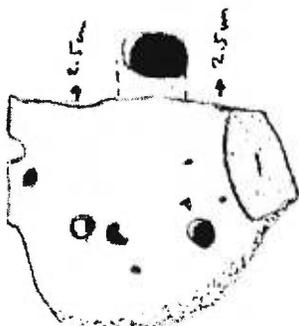
Complexe architectural 4

Le complexe 4 est situé au sud de la Zone Urbaine Moche (carte 3). Il s'agit d'un complexe de qualité de construction intermédiaire (Van Gijseghem, 1997;p.134) dont la fouille incomplète s'est arrêtée à la cinquième pièce. La fouille de la pièce 4-1 à livré trois instruments musicaux, six figurines (Limoges,1999;p.102) ainsi que quatre fusaïoles (Millaire, 1997;p.67). Il s'agit d'une pièce d'activités alimentaires (Van Gijseghem, 1997;p.125) dont la fouille a révélé sous le premier plancher la présence d'un foyer et d'une pierre à moudre.



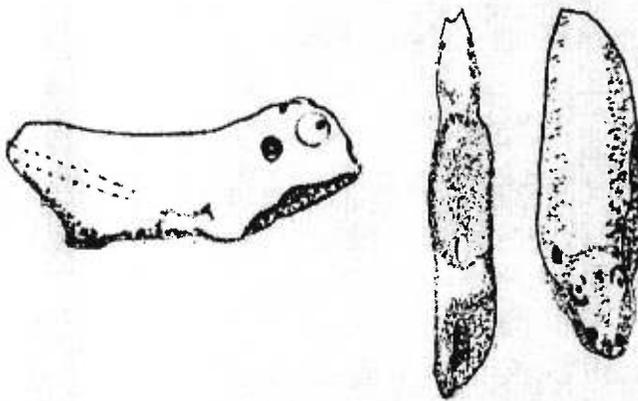
ZUM-95-1234 Cl : Beige L : 4,7 La : 4,25 É : 3

Le premier fragment consiste en l'apex d'une conque de céramique. Il a été trouvé sur le second plancher d'occupation.



ZUM-95-1220 Cl : Orangé L : 4,15 La : 2,8 É : 3

Le second consiste en un fragment d'ocarina vraisemblablement à forme d'oiseau. La cage de résonance est complète et on note la présence de deux orifices digitaux qui permettaient aux musiciens d'exécuter plus d'un son. Le son en est par ailleurs très aigu. On peut également observer dans la section supérieure gauche de l'instrument la présence d'un autre orifice qui permettait, celui-ci, l'introduction d'une corde afin de faciliter le transport de l'ocarina. Il fut trouvé dans le premier remblai.

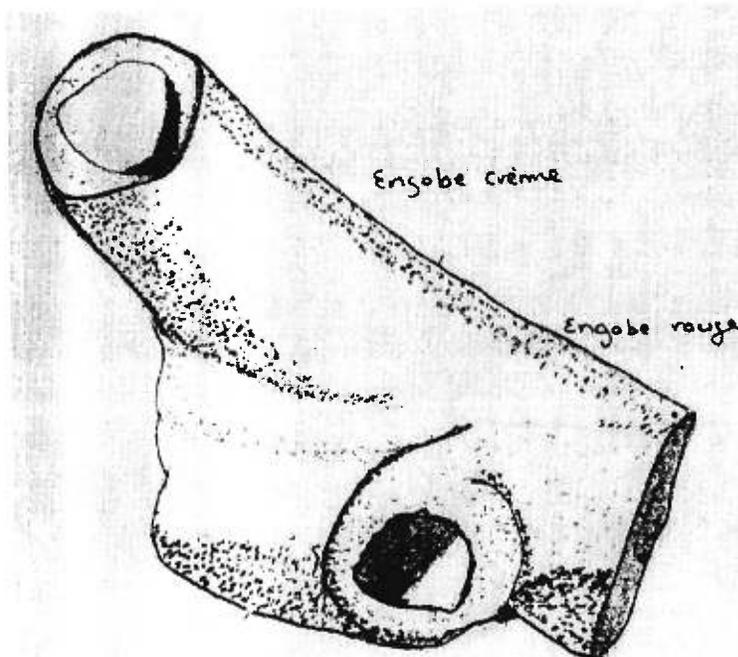


ZUM-95-1408 Cl : Gris-Beige
L : 4,85 La : 1,6 É : 1,15

Le troisième est un sifflet à forme d'oiseau. Tout comme pour l'ocarina, on remarque un petit trou perforé près de la tête de l'oiseau qui permettait l'insertion d'une corde facilitant le transport de l'instrument. Il provient également du premier remblai.

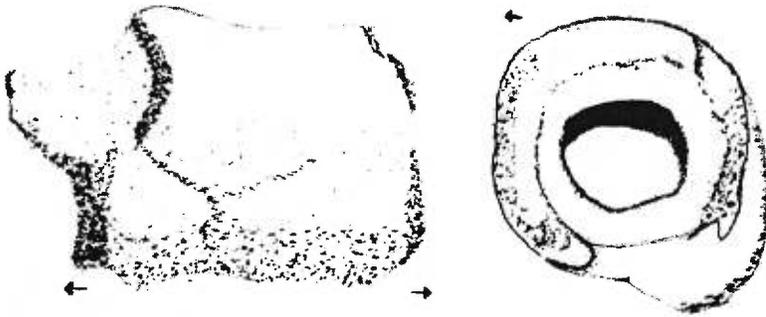
Complexe architectural 5

Dans ce complexe aux qualités de construction inférieures (Van Gijsegheem, 1997;p.134), les fouilles se sont arrêtées à la deuxième pièce. Au total, neuf instruments musicaux, neuf figurines (Limoges, 1999;p.103), une fusaïole (Millaire, 1997;p.67), deux éléments de parure (Bernier, 1999;p.174) ainsi que cinq vases domestiques (Organde, 1997;p.105) furent trouvés dans la pièce 5-1. Il est intéressant de mentionner que cette pièce comprenait deux foyers (Chapdelaine, 1997;p.22-23) auxquels étaient associés quatre des instruments musicaux ainsi que les neuf figurines. Il pourrait donc s'agir d'une pièce d'activités alimentaires (Van Gijsegheem, 1997;p.125) ayant pu être transformé suite à son abandon en une aire de rejet (Organde, 1997;p.105).



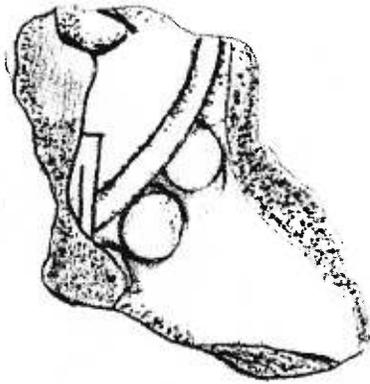
ZUM-95-526 L : 10,75 La : 5,2 É : 3

Le premier fragment provient de la cendre du foyer situé à l'ouest. Il s'agit de la section centrale d'une trompette circulaire (où se produit le croisement). Retrouvé carbonisé, il était originalement recouvert d'engobe crème et rouge.



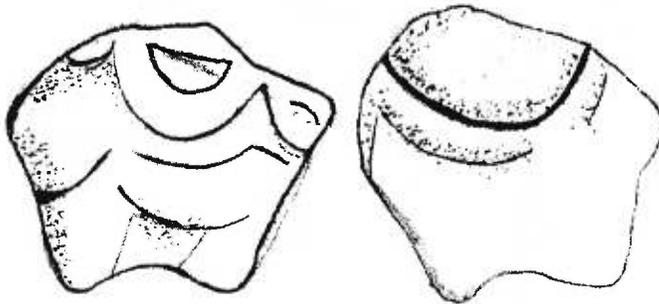
ZUM-95-241 Cl : Beige
L : 6,2 La : 3,5 É : 3

Provenant de la superficie du foyer, il s'agit d'un autre fragment de trompette.



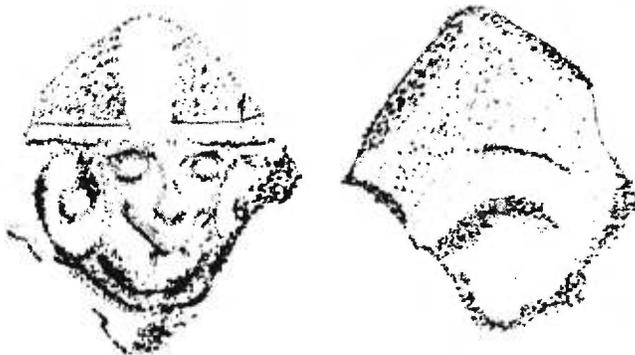
ZUM-95-733 Cl : Beige L : 4,1 La : 3,6 É : 2,5

Deux fragments de sifflets figurines ont également été trouvés sur la superficie des foyers. Sur le premier on peut reconnaître le visage d'un individu muni d'un collier et qui porte un instrument à la bouche, probablement une flûte. On note également la présence d'une ganse au menton qui provient probablement d'un chapeau.



ZUM-95-264 Cl : Orangé
L : 3,25 La : 4,6 É : 1,5

Le second fragment est beaucoup moins clair et pourrait provenir de la taille de l'individu. Il pourrait s'agir d'un personnage qui tient une corde ou un fouet tel que la pièce ZUM-96-3972. On peut voir à l'arrière une section de la cage de résonance.



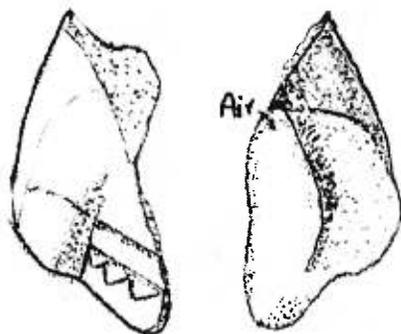
ZUM-95-627 Cl : Beige L : 4 La : 3,8 É : 2,3

Cet autre fragment de sifflet figurine représente la tête d'un guerrier munie d'un chapeau et de boucles d'oreilles. Une corde au cou semble fixer le chapeau sur la tête. Les traits du visage expriment la joie du guerrier. Ce fragment a été trouvé sur le premier plancher.



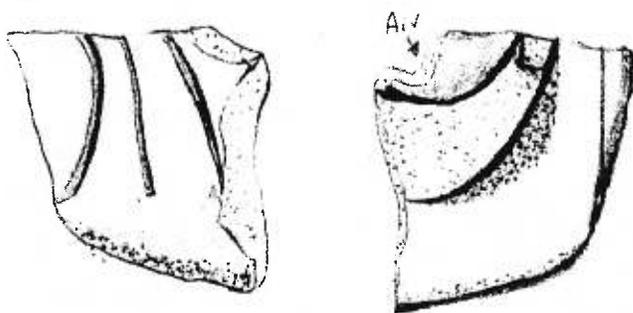
ZUM-95-40 CL:Beige L:2,3 La:1,9

Il s'agit d'un autre fragment de trompette, plus précisément de l'embouchure. Il y a 17 petits trous incisés à la base (intérieur) et 9 autres à l'extérieur. Ce fragment provient de la superficie.



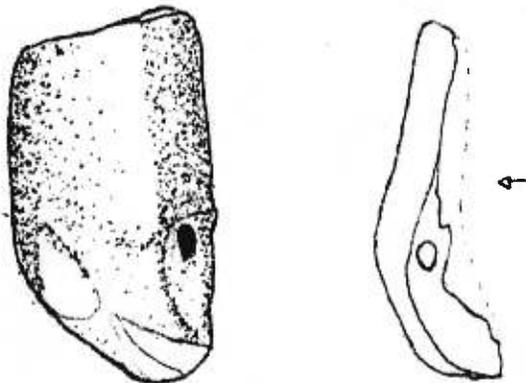
ZUM-95-827 Cl:Beige et Rosé L:3,3 La:2,15 É:0,9

Trouvé également dans la superficie de la pièce 5-1, il s'agit d'un fragment de sifflet figurine. On note la présence du bras droit et d'une décoration dentelée qui orne la chemise à manche courte de l'individu.



ZUM-95-657 Cl:Orangé L:3,35 La:3,4 É:1,5

Un dernier fragment de sifflet figurine fut trouvé sur le premier faux plancher de la pièce 5-1. Il est cependant impossible de savoir ce qui est représenté.

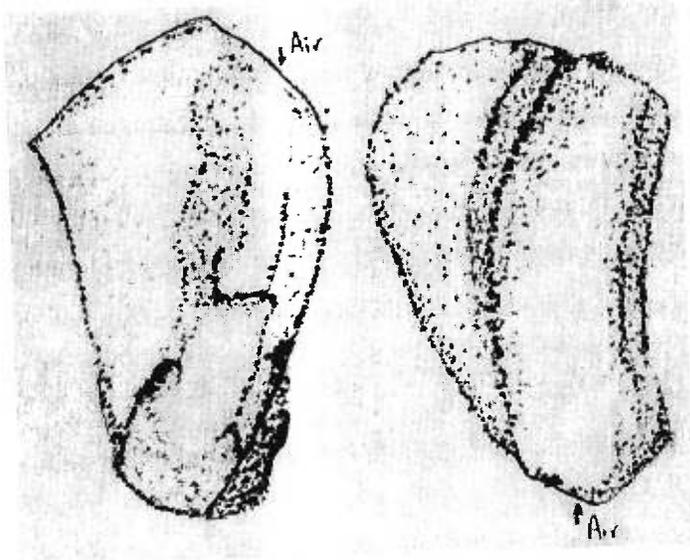


ZUM-95-408 Cl:Brun L:3,6 La:1,9 É:1

Il s'agit d'un fragment provenant d'un sifflet à forme d'oiseau. On note la présence d'un trou de suspension perforé à la base de l'instrument pour en favoriser le transport. Cet artefact fut trouvé en superficie des foyers.

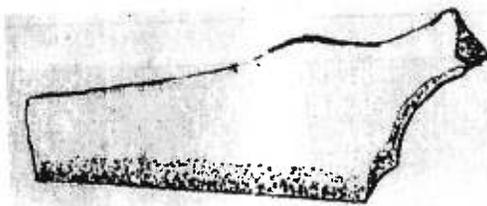
Complexe architectural 6

Dans le complexe 6, les fouilles furent plus importantes que dans les complexes précédents. 6 pièces furent fouillées. Il s'agit d'un complexe de qualité inférieure de construction (Van Gijsegheem, 1997;p.134). La pièce 6-1 a révélé la présence d'indices associés à une aire d'activités domestiques pouvant être une cuisine (Van Gijsegheem, 1997;p.125), alors que la pièce 6-6 pourrait correspondre à un patio propice à la tenue d'activités communautaires (Van Gijsegheem, 1997;p.126). Sept fragments d'instruments musicaux furent trouvés dans ce complexe. La pièce 6-1 a livré un fragment d'instrument musical, deux de figurines (Limoges, 1999;p.105), une fusaïole (Millaire, 1997;p.67), deux éléments de parure (Bernier, 1999;p.174) et cinq vases domestiques (Organde, 1997;p.106). Les six autres fragments ainsi que huit figurines (Limoges, 1999;p.105) proviennent de la pièce 6-6. De ces six fragments, trois proviennent d'une même trompette. Tous ces artefacts furent trouvés en superficie du premier plancher.



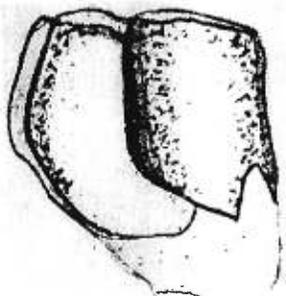
ZUM-95-507 Cl : Orangé L : 6,2 La : 2,75 É : 2,2

Il s'agit d'un fragment de trompette circulaire provenant de la section qui s'entrecroise. Il a été trouvé en superficie de la pièce 6-1.



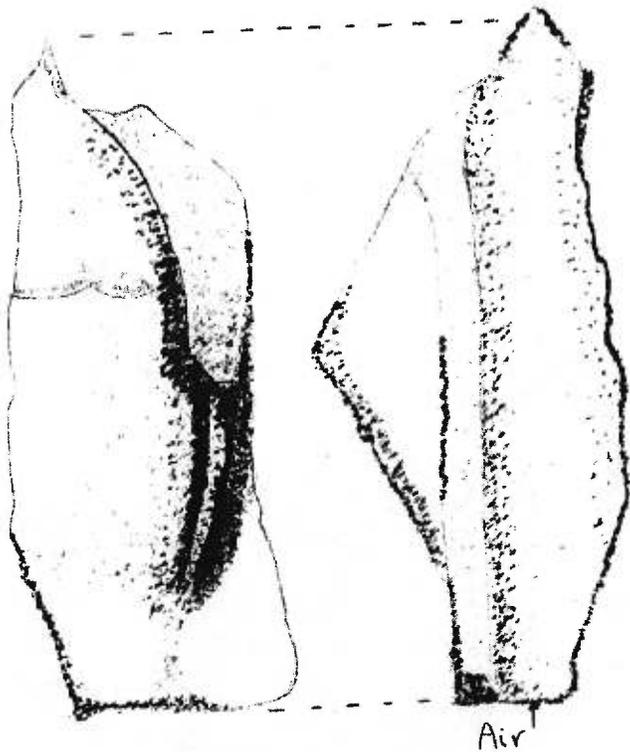
ZUM-95-1350 Cl : Beige L : 6,7 La : 2,15 É : 2,15

Il pourrait s'agir d'un sifflet à forme d'oiseau dont la tête est manquante. Il semble cependant que ce sifflet n'ait jamais été utilisé. En effet le canal d'insufflation débouche sur une chambre de résonance qui n'a pas été percée, rendant impossible la pénétration d'air.



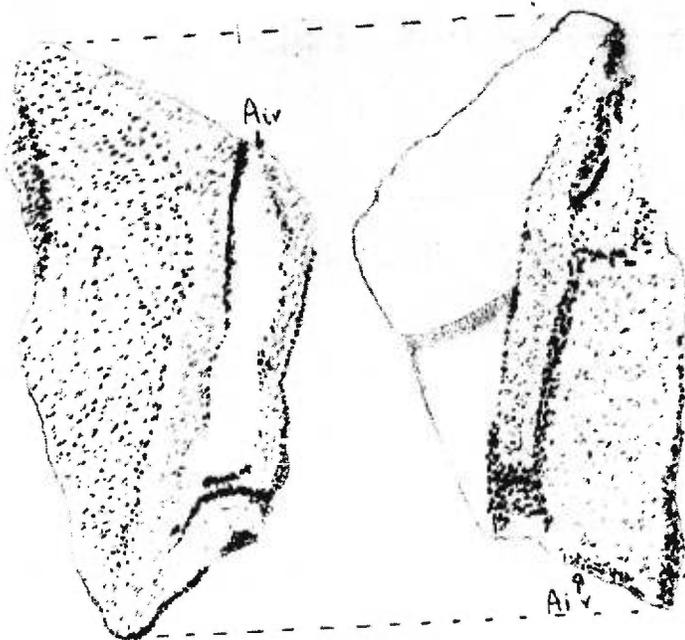
ZUM-95-1502 Cl : Rose L : 3,15 La : 3,35 É : 2,1

Ce fragment consiste en l'apex d'une conque en céramique. La pointe externe de l'instrument est représentée au bas, alors qu'on observe dans la partie supérieure la fin de la spirale interne.



ZUM-95-1505 Cl : Orangé et rose
L : 8 La : 3,1 É : 0,6

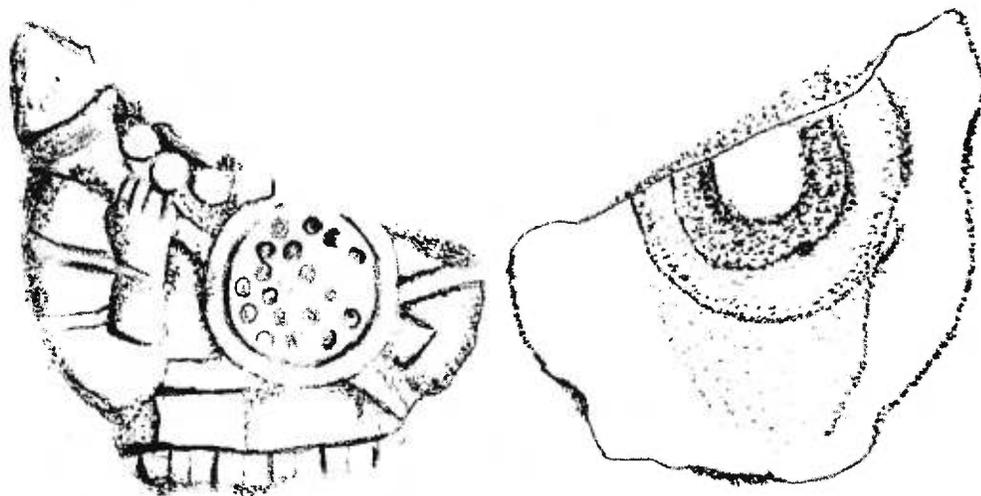
Il s'agit d'un fragment de trompette circulaire. La partie du fragment correspond à la section qui s'entrecroise. Il semble que la partie supérieure du dessin de gauche était recouverte originalement d'engobe blanc. Ce fragment s'associe au ZUM-95-1503 et à l'embouchure ZUM-95-1501, trouvés dans la même pièce.



ZUM-95-1503 Cl : Orangé et rose
L : 8 La : 3,8 É : 1,7

Tout comme sur le fragment précédent on observe une section recouverte d'engobe blanc (dessin de droite sous la bordure noire).

En ce qui concerne l'embouchure de la trompette, ZUM-95-1501, elle est de couleur rouge. Très fragmentée, 2,4 cm de long, 1,85 cm de large, nous n'en avons pas la représentation.



ZUM-95-628 Cl: Orangé
L: 5,4 La: 6 É: 1,5

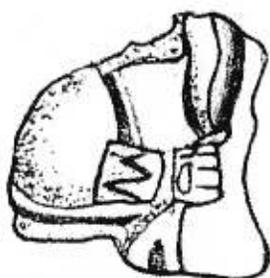
Il s'agit d'un sifflet figurine représentant un guerrier. On remarque qu'il porte un collier dont quatre pendentifs sont visibles. Il a également des bracelets dans chaque bras et des franges au bas de l'habit. Il est muni d'une masse et d'un bouclier.

Complexe architectural 7

Le complexe 7 (carte 4 et 5) est le second complexe en importance dans notre étude. Situé au centre de l'espace urbain entre la Huaca del Sol et la Huaca de la Luna, ses fouilles ont révélé en 1995 la présence de 20 pièces desquelles proviennent 22 fragments d'instruments musicaux. Il s'agit d'un complexe architectural aux qualités de construction supérieures (Van Gijsegem, 1998;p.134).

Pièce 7-1

La pièce 7-1 constitue la limite sud du complexe architectural. Elle a livré la présence d'un fragment d'instrument musical, d'une figurine (Limoges, 1999;p.106), de deux fusaïoles (Millaire, 1997;p.67) et d'un élément de parure (Bernier, 1999;p.174).



ZUM-95-1749 Cl: Beige L: 3,2 La: 3,1 É: 0,5

Ce fragment de sifflet figurine a été trouvé en superficie. Il s'agit probablement d'un guerrier. En effet, l'individu semble tenir un fouet à la main droite. Sa chemise est décorée au poignet d'un dentelé.

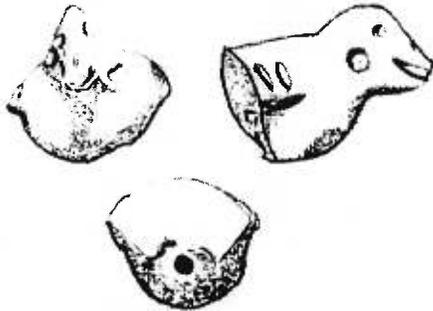
La pièce 7-1a

Dans cette pièce, les fouilleurs ont fait la découverte d'un fragment de vase portrait et d'un vase domestique complet qui reposait sur un autre de forme quadrangulaire (Chapdelaine, 1997;p.30). Deux fragments d'instruments musicaux ainsi que deux figurines (Limoges, 1999;p.106), furent également trouvés dans cette pièce.



ZUM-95-2020 Cl : Beige L : 2,7 La : 1,7 É : 1

Il s'agit d'une bouche de trompette trouvée en superficie. L'intérieur du canal d'insufflation a une circonférence de 0,85 cm.

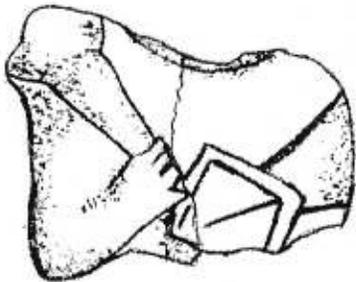


ZUM-95-2180 Cl : Orangé et rouge L : 2,8 La : 2,1 É : 1,6

Ce sifflet à forme d'oiseau a été trouvé en superficie dans le sédiment compact. On peut voir qu'il y a dans la tête de l'oiseau, à côté du bec, un trou perforé permettant l'introduction d'une corde de suspension. Sur le dessin du bas on peut voir le canal d'insufflation.

Pièce 7-4

Cette pièce constitue une énorme plate-forme ayant révélé très peu de vestiges archéologiques. Chapdelaine propose que cette pièce surélevée ait pu servir d'espace particulier réservé aux maîtres de la maison alors que Van Gijsegem y propose la tenue d'activités communautaires (1998;p.126). Un fragment d'instrument musical constitue le seul artefact qui fut trouvé sur cette plate-forme.

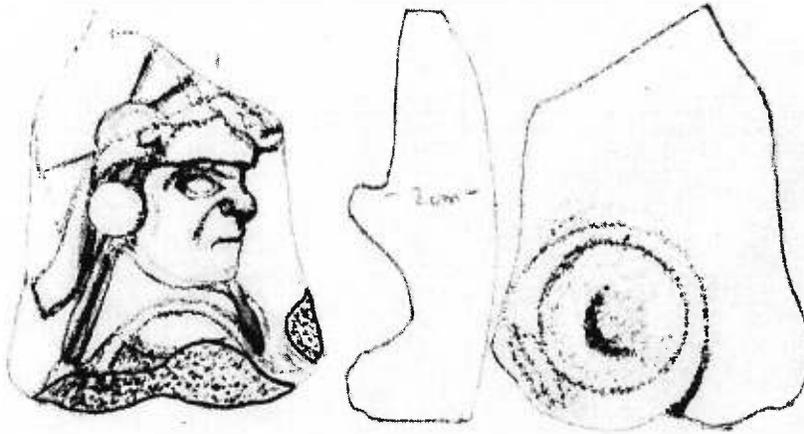


ZUM-95-1985 Cl : Orange L : 2,4 La : 4,5 É : 1,5

Ce fragment de sifflet-figurine a été trouvé en superficie. Il s'agit d'un guerrier muni d'une masse et d'un bouclier carré.

Pièce 7-5a

La section (5a) correspond à une pièce rectangulaire dont le mur est a été aménagé de façon à former trois niches (Chapdelaine, 1997;p.31). On y a trouvé très peu d'artefacts. Un seul fragment d'instrument musical, accompagné de quatre figurines (Limoges, 1999;p.107), provient de cette section.



ZUM-95-485 Cl : Brun foncé
L : 5,3 La : 3,9 É : 1,5

Fragment de sifflet figurine trouvé en superficie. Il s'agit d'un guerrier représenté de profil. Il semble avoir un chapeau de légionnaire romain surmonté de plumes en demi-cercle, avec une queue à l'arrière. Une effigie animale décore le chapeau qui est attaché au menton. Le guerrier possède également des boucles d'oreilles. Ses traits faciaux sont sérieux, sourcil, oeil, nez, joue et bouche vers le bas.

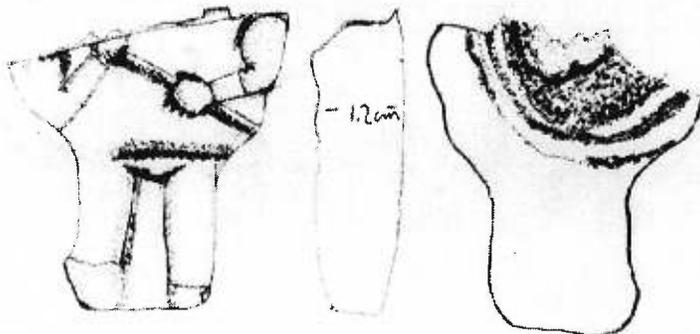
Pièce 7-5b

Dans cette pièce on observe une couche de cendre qui s'étend sur deux mètres. Il semble que cette zone ait été utilisée comme aire de combustion puis comme zone de rejet (Chapdelaine, 1997;p.32). Près du mur ouest, sous le premier plancher, une série de six jarres d'entreposage ont été trouvées (ibid). Deux fragments d'instruments musicaux proviennent de cette pièce.



ZUM-95-1657 Cl : Beige L : 1,7 La : 1,1 É : 1,35

Il s'agit d'un sifflet à forme d'oiseau. Nous n'avons en fait que la tête de l'instrument en question. Elle fut trouvée dans la couche de cendre.

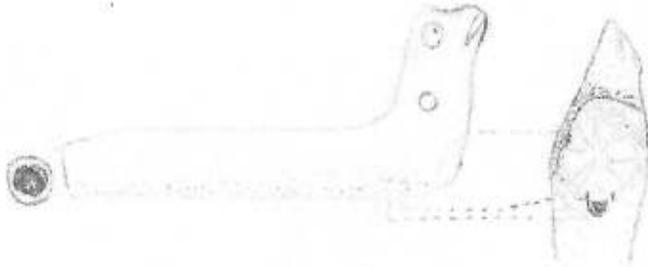


ZUM-95-1316 Cl : Beige L : 3,8 La : 3,75 É : 1

Ce fragment de sifflet figurine fut trouvé sous le premier plancher. Il s'agit du corps d'un guerrier. Il a des bracelets à chaque poignet. Il est vêtu d'une chemise et d'une culotte et semble avoir les jambes nues. Il porte un bâton à la main pouvant être une masse ou une lance.

Pièce 7-6

Cette pièce renferme sur le premier plancher une importante couche de cendre. Sa fonction est incertaine, mais il est possible qu'elle ait servi d'aire de rejet de détritux domestiques (Van Gijseghe, 1998;p.126). Un seul fragment d'instrument musical y a été trouvé ainsi que deux de figurines (Limoges, 1999;p.109), trois fusaïoles (Millaire, 1997;p.67) et deux éléments de parure (Bernier, 1999;p.174).

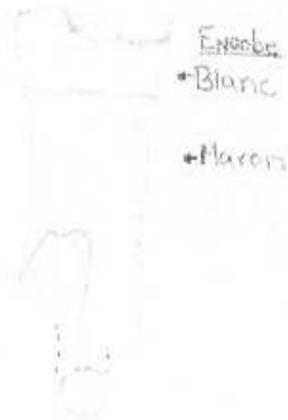


ZUM-95-880a Cl : Orange et rouge
L : 5,6 La : 1,4 É : 1,9

Ce sifflet à forme d'oiseau serait complet si ce n'était de la cage de résonance qui est défoncée. On peut voir que sous les yeux , il y a une perforation rendant possible l'insertion d'une corde pour en faciliter le transport. On devait le porter au cou.

Pièce 7-7

Il s'agit d'une pièce ayant été partiellement fouillée, il est possible qu'elle s'apparente davantage à un patio ou à une petite place donnant sur la ruelle nord (Van Gijseghe, 1998;p.62). Elle n'a révélé que très peu d'artefacts, hormis la présence d'un vase domestique (ibid).



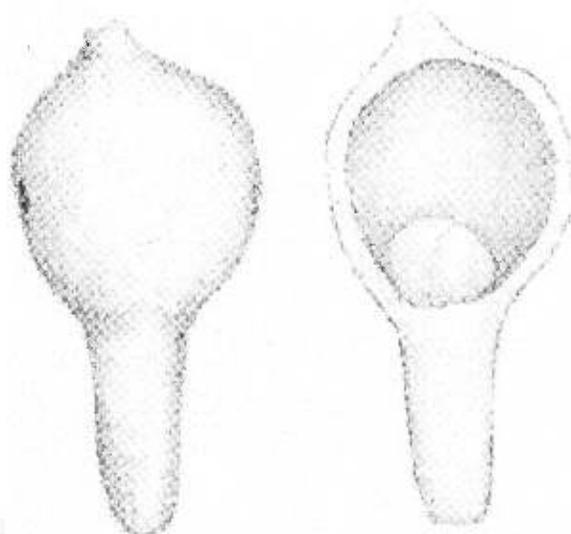
ZUM-95-2053 Cl : Crème et rouge L : 4,75 É : 1,7

Il s'agit de l'embouchure d'une trompette qui a été trouvée sous le premier plancher.

Pièce 7-8

Cette pièce a révélé la présence d'une cache d'objets qui reposait sur une banquette située à environ un mètre sous le premier plancher. Au sud de la pièce, un trou aurait été aménagé pour recevoir un poteau, probablement utilisé pour supporter un toit (Van Gijseghe, 1998;p.64). Une petite aire de combustion rendue visible par l'accumulation de cendre et par les adobes rubéfiées

des murs sud et ouest, ainsi que la présence d'une meule à main et de vases domestiques, laissent suggérer que cette pièce ait pu servir de cuisine (Limoges, 1999;p.111). La cache d'objets formés d'un grand vase domestique renfermait un petit vase anthropomorphe, de petites dents d'enfant, quatre vases peints et quatre instruments musicaux. Sur le second plancher de cette même pièce un autre instrument complet a été trouvé. Deux fusaïoles (Millaire, 1997;p.67) et cinq fragments de figurines proviennent des différents niveaux de cette pièce (trois sont associés à la cache d'objets) (Limoges, 1999;p.110).



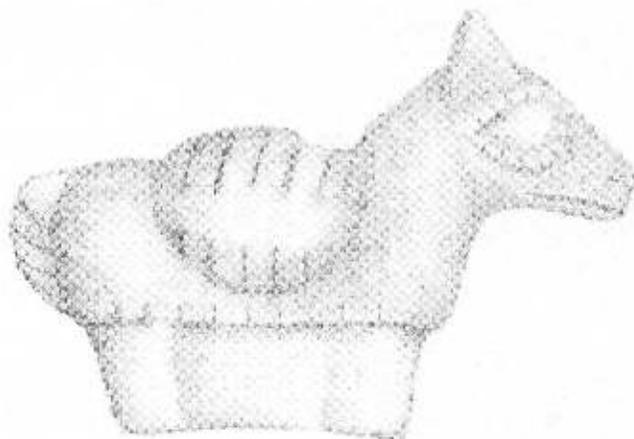
ZUM-95-2331 Cl: Brun L: 8,2 La: 3,8 É: 2,85
Manche L: 4,75 La: 1,9

Il s'agit d'une petite sonnaille ressemblant étrangement à une calebasse. L'instrument semble avoir déjà été recouvert d'un engobe rouge. Il y a sur l'instrument de petites perforations qui permettaient peut être le transport de l'instrument par l'insertion d'une corde, sinon qui avait pour but d'amplifier le son. À l'intérieur on a retrouvé 18 petites boules d'argile qui avaient environ 0,6 cm de diamètre. Il s'agit de la sonnaille la plus complète de notre collection.



ZUM-95-2358, 2358a Cl: Orangé L: 8,8 La: 4 É: 2,7

Il s'agit de deux figurines identiques pouvant être des ocarinas. En effet, il y a une ouverture au dos des deux individus qui permet de souffler l'air à l'intérieur du corps de l'instrument, permettant au moins deux sons. Il n'y a cependant aucun orifice digital. Les deux individus sont dépourvus de bras, manchots. Ils sont couverts d'un chapeau muni d'un ruban qui vient s'attacher au menton. Sur les épaules on note la présence d'un châle. Ils semblent être vêtus jusqu'aux pieds. Ils ont également des boucles d'oreilles. Un petit rond est également bien apparent sur la joue droite, comme s'ils mâchaient quelque chose.



ZUM-95-2357 Cl : Orangé L : 9,85 La : 5 É : 6,2

Du même type que les deux figurines précédentes, il s'agit cette fois d'un lama au dos duquel on a une embouchure. Cet ocarina permet également la production d'au moins deux sons, mais ne comprend aucun orifice digital. Le lama porte un sac de transport ou un fardeau. Il a une petite queue en forme de boule. On observe de petites franges au bas du corps. On dirait presque qu'il est muni de lunettes réticulées autour des yeux, qui sont par ailleurs très protubérants. Il a les oreilles bien pointues et un triangle sur le nez.



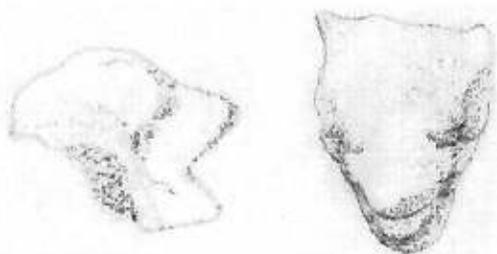
ZUM-96-4067 Cl : Beige L : 9,7
La (tête) : 2,3 (queue) 0,9
É : 3,7 É : 1

Ce sifflet à forme d'oiseau constitue l'un de nos rares instruments musicaux à être complets. Son son est aigu, mais ressemble à s'y méprendre à celui d'un oiseau. Le son est produit par la réflexion de l'air sortant du canal d'insufflation et allant percuter la cage de résonance située dans la tête de l'oiseau. On remarque qu'il est également muni d'une perforation au bas permettant l'insertion d'une corde utile au transport. Il a été trouvé sur le second plancher dans une couche de cendre.

Pièce 7-10

Il s'agit d'une petite pièce rectangulaire ayant servi d'abord de cuisine pour ensuite être utilisée comme dépotoir (Chapdelaine, 1997;p.50; Van Gijsegem, 1997;p.64). On y a découvert une couche de cendre riche en écofacts, ainsi que des briques rougies par le feu (ibid), tout cela sur un plancher carbonisé (ibid). Quatre fragments d'instruments musicaux, quatre figurines (Limoges, 1999;p.111), deux fusaïoles (Millaire, 1997;p.67) ainsi que deux éléments de parure (Bernier, 1999;p.174) furent trouvés dans cette pièce. Deux des fragments d'instruments musicaux n'ont cependant pas été dessinés vu l'état fragmentaire dans lequel ils ont été trouvés. Il s'agit d'un

fragment de trompette ZUM-95-1581 et d'un fragment de sifflet figurine ZUM-95-1579 qui ont été trouvés dans la cendre.



ZUM-95-1862, 2138 Cl: Crème L: 2,85 La: 2,3 É: 2,5

Il s'agit de deux fragments de sifflets à forme d'animal complètement identiques. Ils semblent représenter une tête de loup marin. La bouche est grande ouverte, il n'y a aucune dent. Les arcades sourcilières sont très grandes. Tous deux proviennent de la couche de cendre.

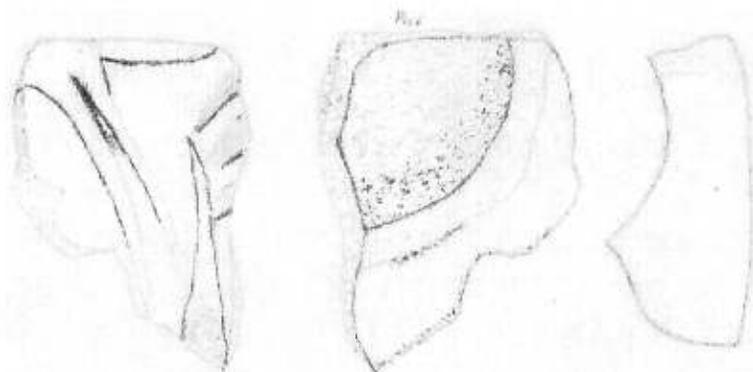
Pièce 7-14

La pièce 7-14 est très mal délimitée et ne correspond pas à la même occupation que les pièces avoisinantes (7-13, 7-6, 7-14a, 7-12, 7-16, 7-15) (Van Gijsegem, 1997;p.62). Sa fouille a été motivée par la découverte de l'embouchure d'une cheminée dont la base fut trouvée deux planchers plus bas (ibid). Cinq fragments d'instruments musicaux, cinq figurines (Limoges, 1999;p.109) quatre fusaïoles et six éléments de parure (Bernier, 1999;p.174) proviennent de ce secteur. Il semble cependant qu'aucun artefact n'était en association avec la base de la structure.



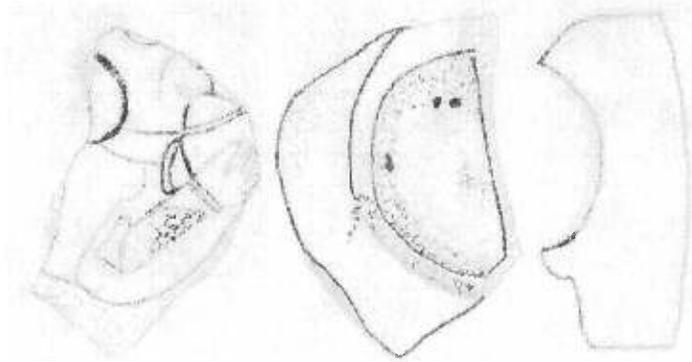
ZUM-95-2092 Cl: Gris L: 3,8 La: 4 É: 1,7

Ce fragment de sifflet figurine a été trouvé sous le premier plancher. Il s'agit d'un couvre-chef élevé. De forme ronde, il est surmonté d'une effigie animale pouvant être une chauve-souris ou un félin. On observe tout autour une série d'anneaux décoratifs, alors qu'à la base il semble y avoir un bandeau d'ajustement.



ZUM-96-3498 Cl: Marron
L: 4,65 La: 3,15 É: 1,2

Il s'agit d'un fragment de sifflet figurine trouvé en superficie de la cheminée. On peut voir deux cordes descendre, ce qui pourrait être un chapeau. À droite, on pourrait proposer qu'il s'agit d'une armure, alors qu'une autre corde descend vers le bas.



ZUM-96-3509 Cl : Brun et orangé
L : 4 La : 3 É : 1,6

Ce fragment de sifflet figurine provient de la superficie. Il représente un joueur de conque. On peut d'ailleurs voir le bras droit de l'individu qui porte la conque à sa bouche. On note qu'il est vêtu d'une chemise à manche courte et qu'il a des boucles d'oreilles. Il a peut-être également un collier.

ZUM-96-3593 Cl : Orange L : 3,5 La : 2 É : 1,1

Trouvé en superficie, ce fragment de sifflet figurine représente le visage d'un musicien jouant de la flûte de Pan.

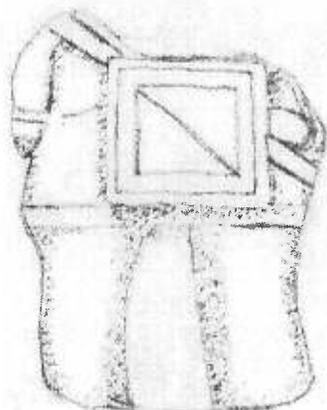


ZUM-95-2071 Cl : Beige L : 3,2 La : 1,65 É : 1

Ce fragment de sifflet à forme d'oiseau a été trouvé sous la première couche de sédiments. Seul un œil est perceptible. Sa forme rappelle l'exemplaire, ZUM-95-2180, beaucoup plus complet.

Complexe architectural 8

Situé à proximité de la Huaca de la Luna et au pied d'une plate-forme funéraire, ce secteur a été identifié comme étant une résidence de l'élite (Chapdelaine, 1997;p.52). Plusieurs pièces, deux grands patios ainsi qu'une série de terrasses, forment ce complexe. Ajoutons à cela la découverte de trois sépultures (Chapdelaine, 1997;p.52). La découverte d'un canal d'approvisionnement en eau situé à l'ouest du complexe ainsi que la présence d'un crâne humain exposé sur une petite banquette viennent confirmer le statut particulier de cette structure (Van Gijsegem, 1997;p.65). Bien que la localisation des artefacts soit imprécise, la fouille de ce complexe a révélé la présence de dix fragments d'instruments musicaux, d'un nombre important de figurines, 39 au total (Limoges, 1999;p.112), et de quatre fusaïoles (Millaire, 1997;p.67).

C2U2

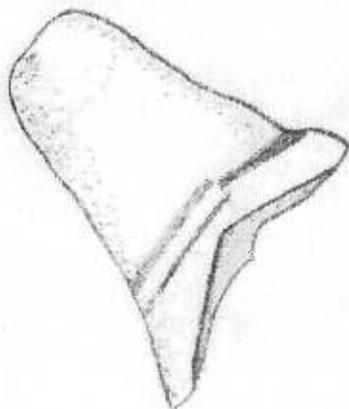
HL/Su8/C2/U2/A [4s 17 e/ 12s 17 e]
Cl: Beige L: 4,6 La: 3,9 É: 2,1

Ce fragment de sifflet figurine a été trouvé dans une couche de terre à forte teneur en scories. Il s'agit d'un guerrier muni d'un bouclier carré et de deux petits bâtons pouvant être un propulseur et une lance. Il porte une chemise, mais semble avoir les jambes nues.



HL/Su8/C2/U2/A [4s 17 e/ 12s 19 e]
Cl: Marron et Rose L: 2,7 La: 2,2 É: 1,5

Il s'agit d'un fragment de sifflet pouvant provenir d'un sifflet figurine ou d'un sifflet de type oiseau. Il a été trouvé dans la couche de terre à forte teneur en scories.



HL/Su8/C2/U2/A
Cl: Orange L: 5 La: 1,6 / 4,4 É: 1,6

C'est un fragment de petite sonnaille manuelle de type hochet. Cette section semble être la base de la sonnaille. Il ne serait donc pas surprenant que la section manquante comprenait des formes anthropomorphes ou zoomorphes. Il provient de la couche A correspondant à la couche de terre à haute teneur en scories.



HL/Su8/C2/U2/B [7s 5 e/ 9s 10 e]
Cl: Orange L: 2,7 La: 1,25

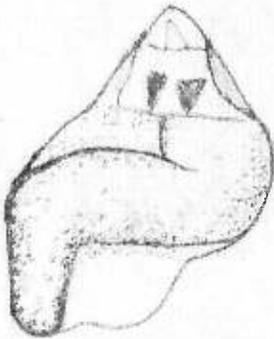
Il s'agit d'un fragment d'ocarina à forme d'oiseau, dont la tête est visible sur ce fragment. Il provient de la couche B correspondant à un dépôt de sable éolien.

Complexe architectural 9

Le complexe 9 (carte 4 et 6) est le complexe ayant fourni la plus importante quantité d'instruments musicaux. Situé à proximité du complexe 7, il en est séparé par la présence d'une ruelle d'environ 1,50 mètres de largeur (Van Gijseghe, 1997;p.66). Tout comme le complexe 7, sa construction est qualifiée comme étant de qualité supérieure (Van Gijseghe, 1997;p.134). Les fouilles de la saison 1996 ont livré la présence de 15 pièces desquelles proviennent 32 fragments d'instruments musicaux.

Pièce 9-1

Peu de choses peuvent être mentionnés au sujet de cette pièce, nous retiendrons seulement que plusieurs pierres furent utilisées dans la composition du mur est (Van Gijseghe, 1997;p.66). Un fragment d'instrument musical ainsi que cinq fragments de figurines (Limoges, 1999;p.115) proviennent de cette pièce.

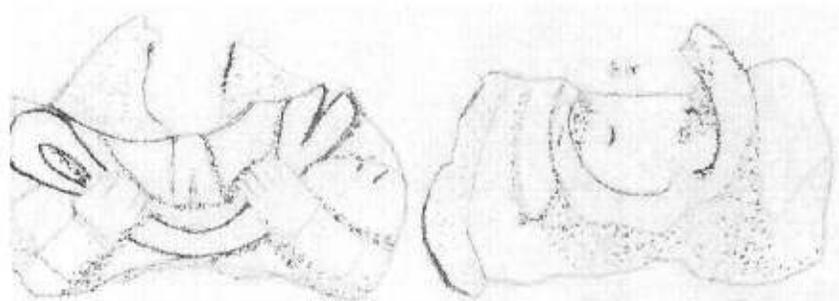


ZUM-96-3641 Cl : Orange L : 4,2 La : 2,5 É : 1,2

Il s'agit d'un fragment de sifflet figurine représentant la jambe d'un individu, probablement un guerrier vêtu d'une jupe. La forme de la jambe démontre que l'individu est en mouvement, on peut proposer qu'il court. Ce fragment a été trouvé en superficie dans la couche de sable qui surplombe le premier plancher.

Pièce 9-2

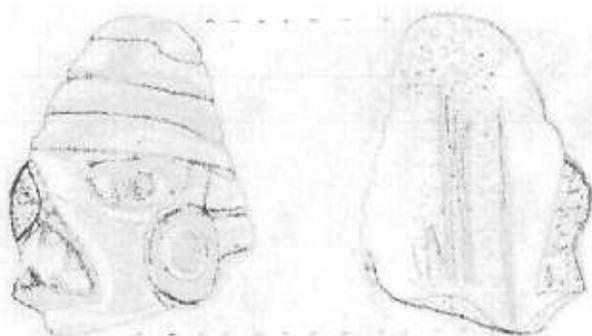
La pièce 9-2 était particulièrement riche en céramique (Chapdelaine, 1997;p.56). C'est par ailleurs la pièce du complexe 9 ayant livré le plus grand nombre de fragments d'instruments musicaux. Les sept fragments d'instruments musicaux trouvés dans cette pièce proviennent de la superficie. On y dénombre également la présence de cinq figurines (Limoges, 1999;p.115), deux fusaïoles (Millaire, 1997;p.68) et un élément de parure (Bernier, 1999;p.174). Les grandes quantités de céramique domestique mais également de céramique fine trouvée dans cette pièce, suggèrent la proximité d'une tombe pillée (Van Gijseghe, 1997;p.66).



ZUM-96-2411

Cl: Orange L:2,8 La:5,85 É:1,3

Il s'agit d'un fragment de sifflet figurine représentant un individu portant une corde. Il peut s'agir d'un fouet ou d'un danseur tel que ceux des figures 5-8 . Cet individu porte des bracelets aux poignets ainsi qu'un couvre-chef, si l'on se fie à la corde visible au menton.

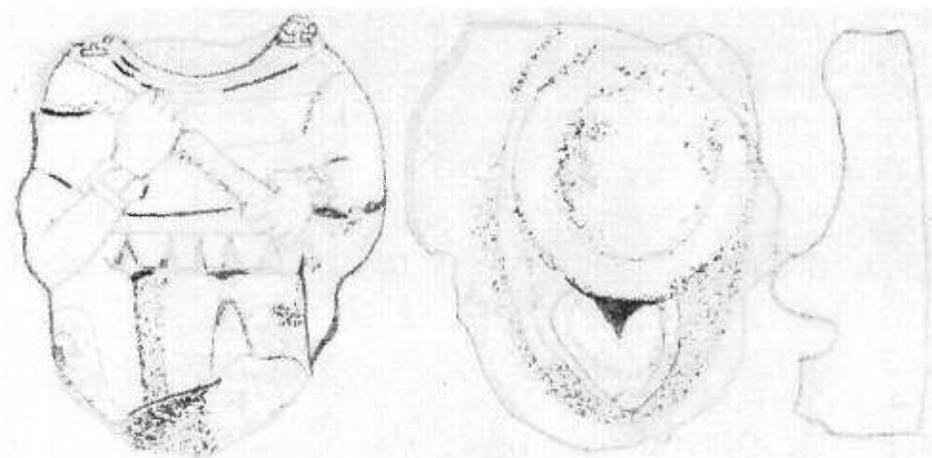


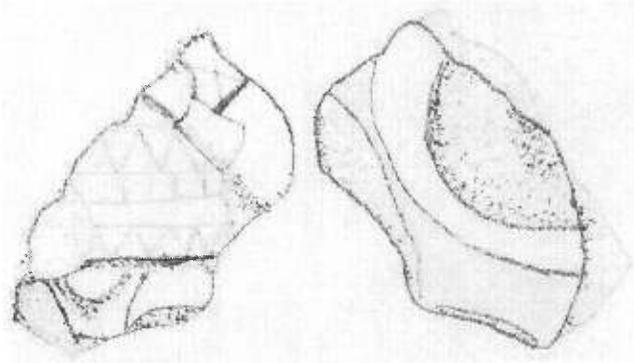
ZUM-96-2472 Cl: Noir L: 4,35 La: 3,5 É: 1,55

Ce fragment de sifflet figurine représente le visage d'une chauve-souris à crocs. Elle porte des attributs guerriers tels que ce chapeau conique (voir figure 10) muni de couvre-oreilles. Il ne s'agit en effet pas de boucles d'oreilles. On voit à la base de la pièce la forme circulaire de la chambre de réfraction du sifflet.

ZUM-96-2533 Cl: Marron L: 5,2 La: 5,1 É: 1,6

Ce fragment de sifflet figurine représente un guerrier. Il a au cou une corde ou un ruban qui relie deux têtes de félins se trouvant sur les épaules du guerrier. Il porte également des bracelets qui sont décorés. Il est vêtu d'une chemise à frange probablement à manche courte, porte peut-être une ceinture et a les jambes nues. Il tient ce qui semble être une massue. À l'arrière on peut voir dans le haut la chambre de réfraction et, directement en dessous, la chambre de résonance.





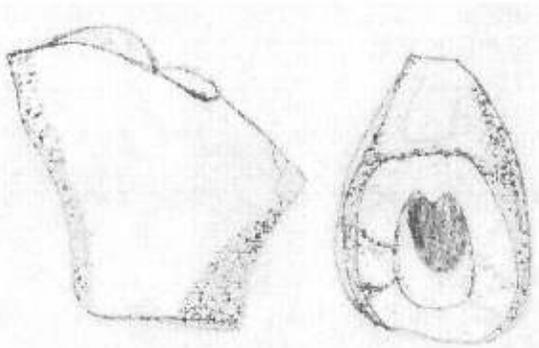
ZUM-96-2532 Cl: Orange L: 4,2 La: 3,3 É:1,35

Il s'agit d'un fragment de sifflet figurine représentant un guerrier habillé d'une chemise à frange rectangulaire et triangulaire. Il porte également la culotte et semble avoir les jambes nues. Il a également un bracelet et, selon la forme et l'angle de son bras, on peut proposer qu'il tient une arme.



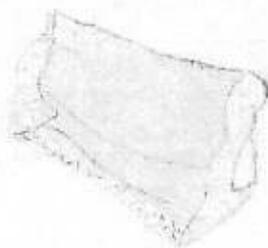
ZUM-96-2765 Cl: Orange L: 2,15 La: 1,5 É: 0,9

Il s'agit d'un fragment de sifflet à forme animale. Il pourrait s'agir de la tête d'un loup marin. On remarque les dents visibles dans la gueule de l'animal, alors que les grands yeux sont couverts d'engobe crème.



ZUM-96-2840 Cl: Orange L: 3,65 La: 3,4 É: 2,4

Cet artefact constitue le seul fragment de trompette à avoir été trouvé dans cette pièce.



ZUM-96-2469 Cl: Orange L: 3,4 La: 2,1

Il s'agit d'un fragment provenant du manche d'une sonnaille de type hochet.

Pièce 9-3

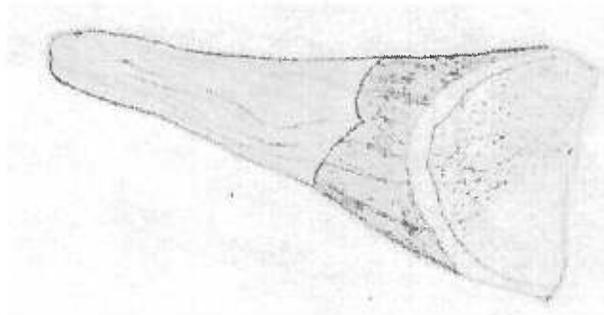
Les pièces 9-3, 9-4, 9-5 et 9-6 auraient pu être utilisées comme chambres d'entreposage, car elle n'ont pas d'ouverture et l'on n'y accédait que par le haut (Van Gijsegem, 1997:p.125). La pièce 9-3 a révélé la présence de trois fragments d'instruments musicaux et d'un élément de

parure (Bernier, 1999;p.174) trouvés dans la couche de sable recouvrant le premier plancher. Le fragment de sifflet figurine ZUM-96-2678 n'a cependant pas été dessiné vu son mauvais état.



ZUM-96-2695 Cl : Orange L : 4,3 La : 3,8 É : 2,3

Ce fragment de sifflet figurine représente un individu qui semble avoir une flûte à la bouche. Il porte un chapeau qui se fixe au menton. Il a une allure sérieuse ainsi qu'un gros nez. On pourrait presque proposer qu'il a des traits négroïdes.



ZUM-96-2693 Cl : Blanc et Orangé
L : 7,55 Manche : 3,52 La : 3,75

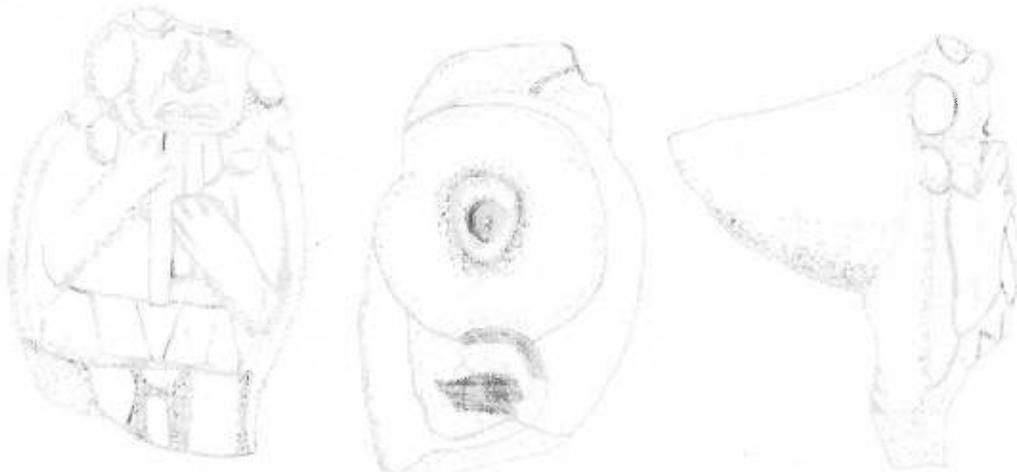
Il s'agit d'un fragment de sonnaille de type hochet. Nous avons le manche ainsi que la majeure partie du réservoir. Le manche est couvert d'un engobe blanc, alors que le réservoir est orangé.

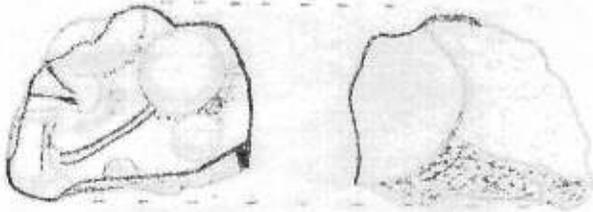
Pièce 9-6

Comme nous l'avons mentionné plus haut, cette pièce fait partie d'un regroupement de quatre chambres d'entrepasage. Elle a révélé la présence d'un fragment et d'un instrument musical, de deux figurines (Limoges, 1999;p.116) et de trois fusaiöles (Millaire, 1997;p.68).

ZUM-96-2625 Cl : Rose et Orange L : 5,6 La : 4,2 É : 2,1

Il s'agit d'un sifflet figurine complet représentant un musicien muni d'une flûte de Pan. Il est vêtu d'une cape et a des franges au bas de la chemise de forme triangulaire. Les manches sont trois quarts. Il a une petite culotte, alors que les jambes sont nues. Il porte des boucles d'oreilles ainsi qu'un collier formé de différents médaillons. Il y a de l'engobe blanc sur les yeux. On voit à l'arrière la chambre de réfraction et la chambre de résonance. À droite on peut voir le canal d'insufflation qui est généralement brisé sur les autres sifflets figurines.



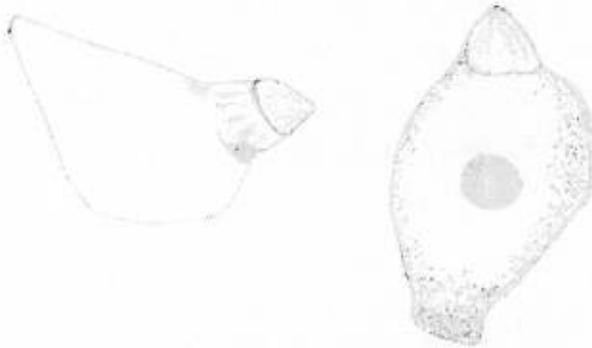


ZUM-96-2649 Cl: Orange L: 2,4 La: 2,9 É: 1,75

Il s'agit d'un fragment de sifflet figurine représentant un joueur de flûte. Il a de grosses boucles d'oreilles et semble porter un chapeau car une corde vient s'attacher à son cou. Trois médaillons d'un collier sont visibles. Quelque chose semble lui recouvrir les yeux, sinon l'œil est d'une grosseur démesurée.

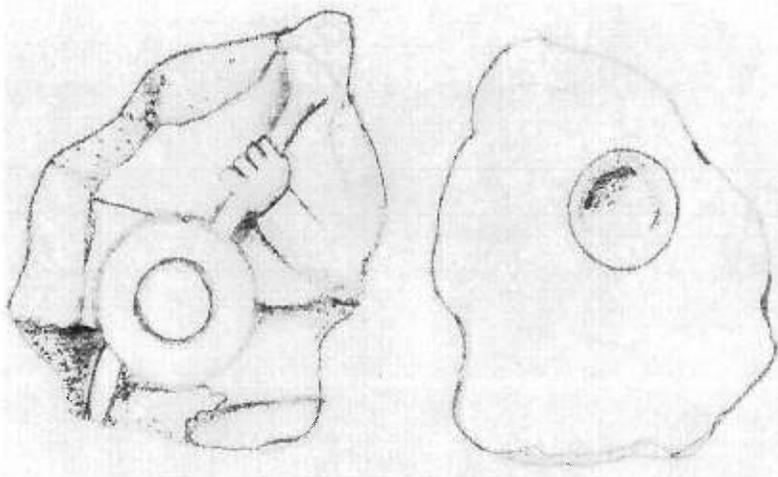
Pièce 9-10

La pièce 9-10 a révélé la présence d'une cuisine dans laquelle une couche de cendre et de charbon subsistait dans un excellent contexte associé à deux aires de combustion superposées (Chapdelaine, 1997;p.55). Nous avons trouvé dans cette pièce 4 fragments d'instruments musicaux ainsi qu'un ocarina en parfait état de fonctionnement. Trois fragments de figurine proviennent du même contexte (Limoges, 1999;p.117)



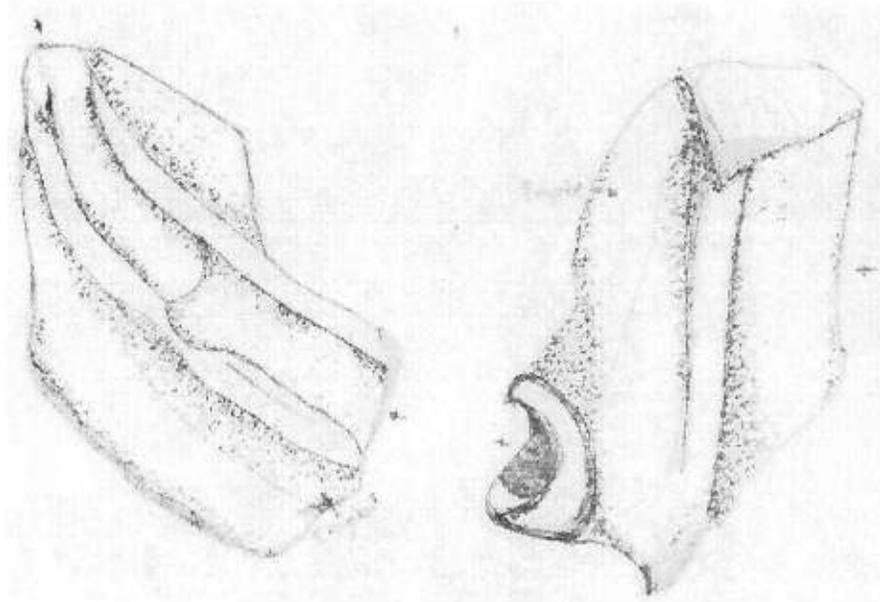
ZUM-96-3153 Cl : Beige et Orangé
L : 4,35 La : 2,7 É : 2,6

Cet ocarina à forme d'oiseau ne possède aucun orifice digital permettant de produire plusieurs sons. On peut tout de même proposer que, selon l'angle avec lequel on en joue, il est possible de produire au moins deux sons. On peut voir sur le dessus l'orifice d'insufflation. Il a été découvert dans la couche de cendre.



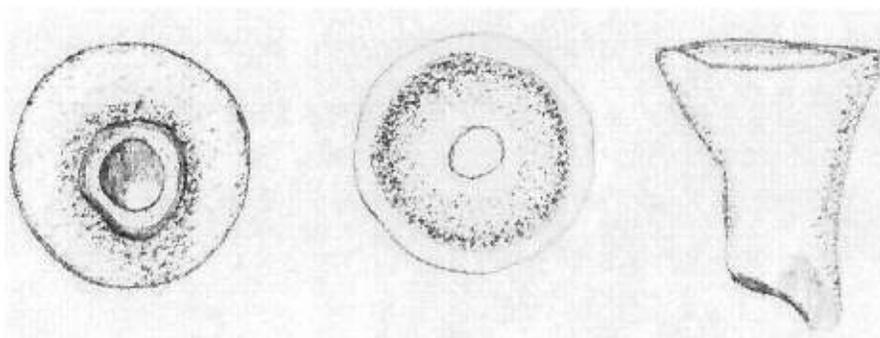
ZUM-96-3080 Cl : Orange
L : 5,6 La : 4,5 É : 1,6

Il s'agit d'un fragment de sifflet figurine représentant un guerrier muni d'un bouclier et d'une massue. Il est vêtu d'une chemise à manche courte. À l'arrière on peut voir la chambre de réfraction. Il a été trouvé dans la couche de sable surplombant le premier plancher.



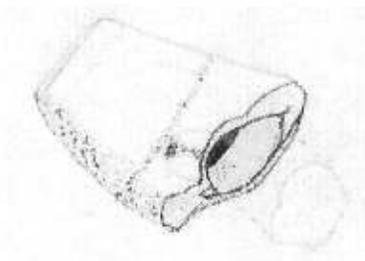
ZUM-96-3085 Cl: Rose
L: 7 La: 4 É: 3,1

Il s'agit d'un fragment de trompette circulaire. Il semble y avoir eu originalement un engobe crème sur une section de l'instrument. Ce fragment a été trouvé dans la couche de sable qui recouvrait le premier plancher.



ZUM-96-3413 Cl: Brun
L: 3 La: 3,1

Ce fragment consiste en l'embouchure d'une trompette. Il a été trouvé dans la couche de cendre. Bien que nous ne puissions en être certains, il ne semble pas provenir de la même trompette que le fragment précédent.



ZUM-96-3412 Cl: Orange L: 2,9 La: 2,6 É: 1,6

Il s'agit d'un fragment de sonnaille de type hochet pouvant provenir de l'extrémité opposée au manche. Il a été trouvé dans la couche de cendre.

Pièce 9-11

Peu de choses peuvent être dites de cette pièce, Van Gijsegem nous informe seulement que les murs nord et ouest de cette pièce ont été réutilisés probablement comme banquettes à l'époque de l'utilisation du foyer le plus ancien (1997;p.71). Un seul fragment d'instrument musical provient de la fouille de cette pièce.

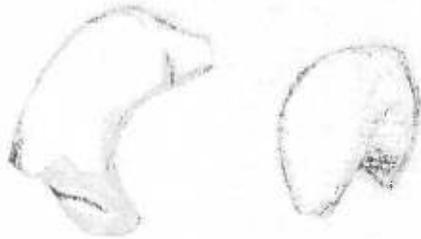


ZUM-96-3037 Cl: Orange L: 5,1 La: 3,7 É: 2

Ce fragment de sifflet figurine représente la tête d'un guerrier vêtu des mêmes couvre-chef et couvre oreilles que l'être chauve-souris (ZUM-96-2472). On voit que le chapeau est fixé au menton. Il a également un ornement nasal à la forme d'un "tumi". Il a les yeux bien ouverts qui fixent vers la gauche. Il a été trouvé dans la couche de sable qui recouvrait le premier plancher.

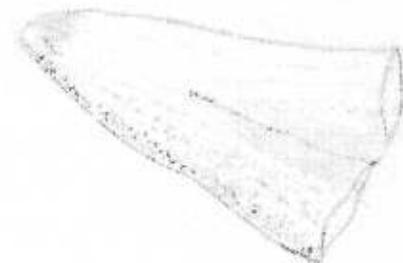
Pièce 9-12

La fonction de la pièce 9-12 demeure indéterminée. Mentionnons seulement qu'elle est de grande dimension et qu'elle a révélé la présence de peu d'artefacts. Trois fragments d'instruments musicaux proviennent tout de même de sa fouille.



ZUM-96-3311 Cl: Orange L: 3,1 La: 1,5 É: 1,6

Ce fragment pourrait provenir soit d'un sifflet à forme d'oiseau ou d'un ocarina. Cependant, si l'on se fie aux exemples plus convaincants de notre corpus, les têtes de sifflet sont bien définies avec au moins le bec et les yeux. Il s'agirait donc plutôt de la tête d'un ocarina à forme d'oiseau. Ce fragment provient de la couche de sable surplombant le premier plancher.



ZUM-96-3170 Cl: Orange L: 4,8 La: 1,2 à 3 É: 1,6

Il s'agit d'un manche de sonnaille de type hochet qui a été trouvé dans la couche de sable qui recouvrait le premier plancher.



ZUM-96-3308 Cl : Orange L : 4,7 La : 1,4 à 2

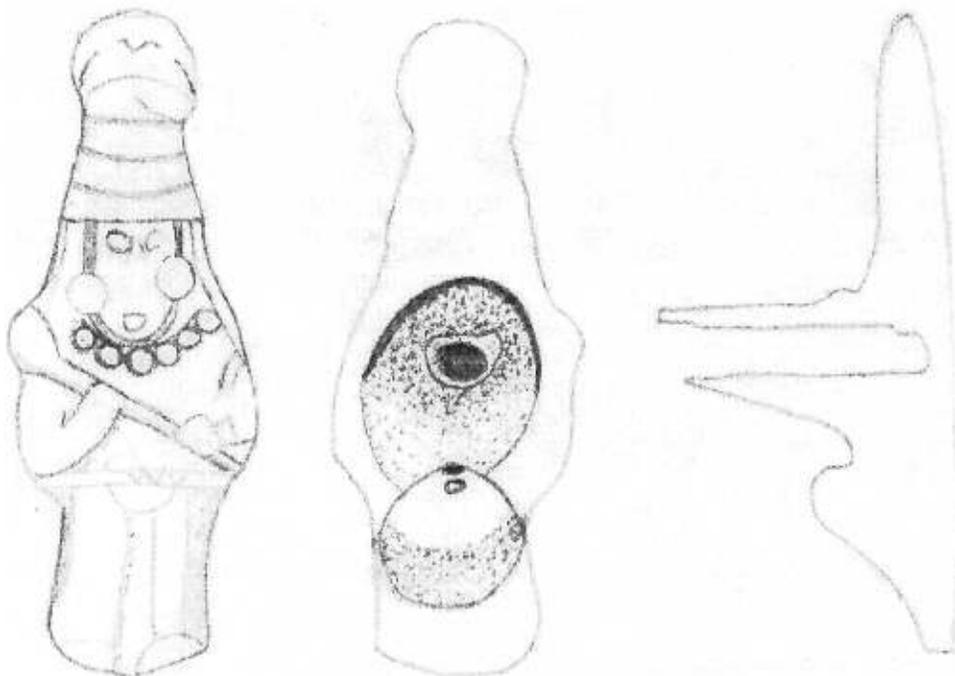
Ce second manche de sonnaïlle de type hochet a également été trouvé dans la superficie de la pièce. On peut voir le début de la chambre de résonance qui, dans le cas des sonnaïlles, comprend les billes.

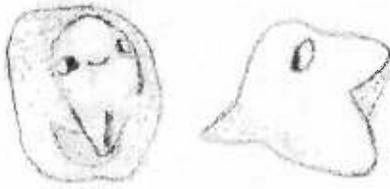
Pièce 9-13

La pièce 9-13, tout comme la pièce 9-10 vue précédemment, semble être une cuisine. On y a trouvé des adobes rougis compris dans une épaisse couche de cendre riche en charbon (Chapdelaine, 1997;p.55), trois fragments d'instruments musicaux ainsi qu'un sifflet figurine complet. Dix-sept éléments de parure y ont également été trouvés (Bernier, 1999;p.174).

ZUM-96-4361 Cl : Beige L : 8,5 La : 3,3 É : 2,3

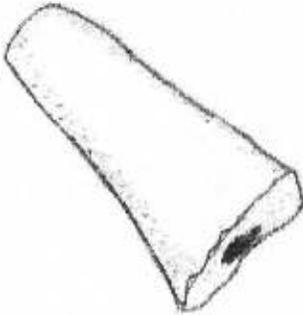
Ce sifflet figurine provient de la couche de cendre. Il représente un guerrier muni d'une "porra". Il a un couvre-chef du même type que celui observé en (ZUM-96-2472, 3037), avec en plus une demi-lune sur le dessus. Les protecteurs d'oreilles semblent fixés sur le cordon du chapeau qui vient se fixer au menton. Le chapeau semble descendre plus bas que les épaules. Il a un collier comprenant 6 médaillons et peut-être un bracelet au bras droit. Il a une ceinture réticulée, une petite culotte, alors qu'il est impossible de distinguer si la chemise est à manche courte ou longue. Probablement courte si l'on se fie aux représentations précédentes. On peut voir à l'arrière et de profil, de haut en bas, le canal d'insufflation, la chambre de réfraction et la chambre de résonance.





ZUM-96-3270 Cl : Beige L : 2,4 La : 1,95 É : 1,85

Ce fragment de sifflet à forme d'oiseau provient de la couche de sable qui recouvrait le premier plancher.



ZUM-96-3217 Cl : Beige L : 4,15 La : 1 à 2

Il s'agit d'un manche de sonnaille de type hochet trouvé dans la couche de sable qui recouvrait le premier plancher.

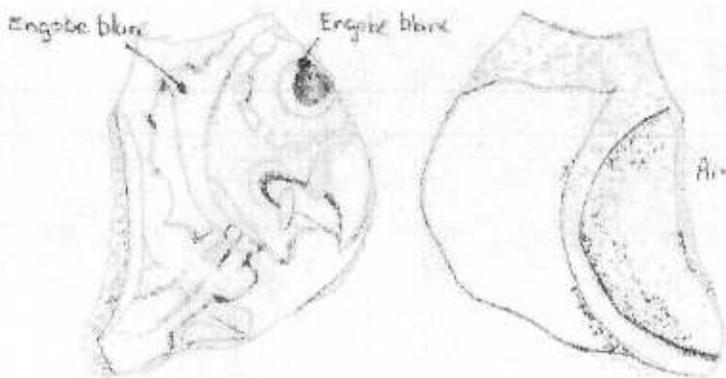


ZUM-96-3269 Cl : Beige L : 5,14 La : 2,4 É : 1,6

Tout comme le précédent, il s'agit d'un manche de sonnaille de type hochet trouvé dans la couche de sable qui recouvrait le premier plancher. Le manche est cependant perforé d'un bout à l'autre. On peut donc se demander si cet instrument aurait également pu servir de sifflet. Un instrument à double fonction.

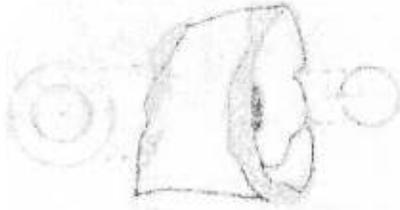
Pièce 9-14

La pièce 9-14 de forte dimension a livré très peu de vestiges matériels (Chapdelaine, 1997;p.56). De facture complexe et ayant subi plusieurs modifications, cette pièce munie d'une banquette (Van Gijsegem, 1997;p.73) aurait pu servir d'aire de repos (Limoges, 1999;p.118) dans son extrémité sud. Cinq fragments d'instrument musicaux et deux de figurines (Limoges, 1999;p.118) ont été trouvés dans la couche de sable surplombant le premier plancher.



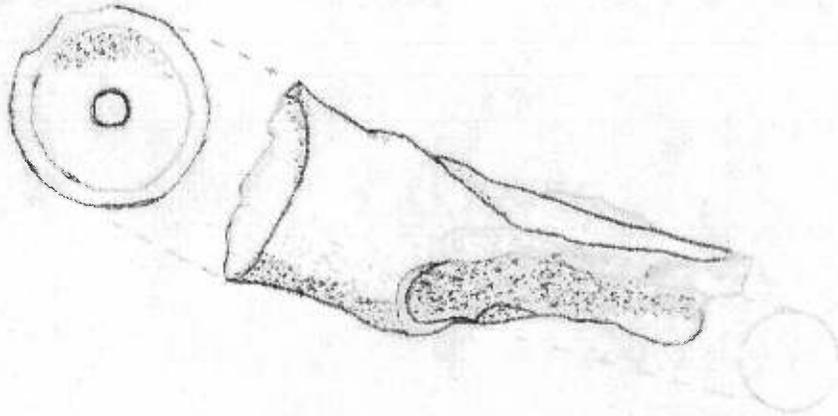
ZUM-96-3635 Cl : Rose et orange
L : 4,9 La : 3,5 É : 1,4

Ce fragment de figurine sifflet représente un oiseau de proie. Il s'agit d'un personnage anthropozoomorphe portant un chapeau qui se fixe au menton. Les décorations entourant les yeux font penser à l'être hibou. Il semble y avoir des dents ou des larmes au niveau du bec.



ZUM-96-3365 Cl : Beige L : 2,65 La : 2,75 É : 2,5

Il s'agit d'une embouchure de trompette.

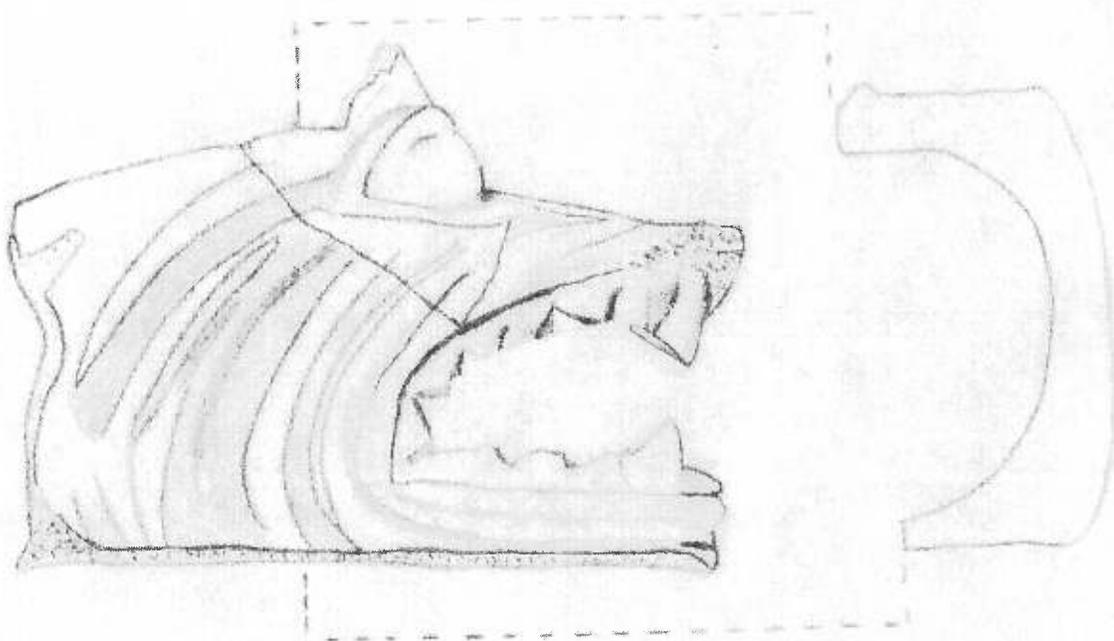


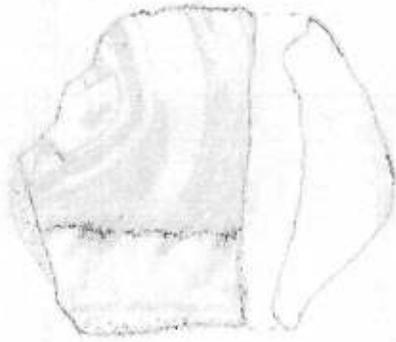
ZUM-96-3627 Cl : Orange
L : 6,9 La : 2,25 É : 2,25

Il s'agit d'une seconde embouchure de trompette à être trouvée dans le même contexte.

ZUM-96-3338 Cl : Blanc et Orange L : 6,9 La : 9,7 É : 1,45

Il s'agit du fragment d'un pavillon de trompette pouvant représenter une tête de renard ou de félin. L'animal en question est d'apparence agressive, il a le museau retroussé pour bien faire voir les crocs. Les oreilles sont dressées sur la tête et les yeux semblent vouloir sortir de leur orbite. Ce fragment correspond exactement aux représentations iconographiques des figures 11 et 14.



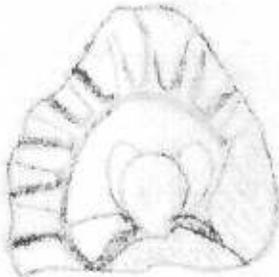


ZUM-96-3632 Cl : Blanc et orange L : 3,8 La : 3,3 É : 1,3

Ce fragment de même type pourrait provenir du pavillon de la même trompette. On peut d'ailleurs voir les crocs dans la partie de gauche qui sont identiques et le pelage de l'animal qui est dépeint de la même façon.

Complexe architectural 10

La fouille de ce complexe (carte 4) architectural s'est limitée à dégager le coin sud-ouest en mettant à jour deux murs dont on ne connaît pas les limites (Chapdelaine, 1997;p.57). À l'intérieur, deux murs semblant délimiter deux pièces furent dégagés. Dans l'une de ces pièces on observe la présence d'un ensemble de banquettes et d'un possible escalier utilisé pour descendre dans une pièce plus profonde (ibid). Deux fragments de figurines (Limoges, 1999;p.119) et cinq fragments d'instruments musicaux furent trouvés dans ce complexe. Un fragment de sifflet figurine, trois chambres de résonance associées à la confection de sifflets (ZUM-96-4372, 4373, 4374) et des billes (ZUM-96-4371) se retrouvent dans les sonnaillles de type hochet.

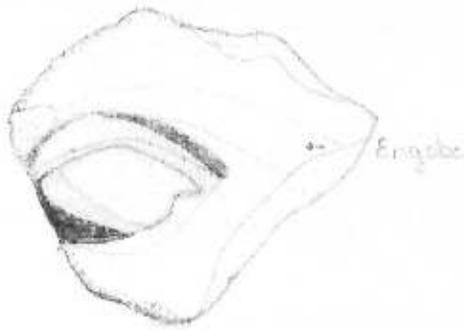


ZUM-96-4366 Cl : Orange L : 3,2 La : 3,9 É : 1,3

Il s'agit d'un fragment de sifflet figurine représentant le chapeau à effigie animale d'un individu de haut rang.

La place publique

La place publique aux dimensions réduites: 15 m dans l'axe est-ouest et 12,50 m dans l'axe nord-sud, était probablement un endroit fermé à accès restreint (Chapdelaine, 1997;p.58). Sa fouille a révélé la présence d'une sépulture contenant un individu de sexe féminin, avec lequel on a déposé 22 vases de céramique, des pièces de cuivre et deux poids de fuseau (Chapdelaine, 1997;p.61). Aucun instrument musical ni fragment n'a été trouvé en association avec la sépulture. Cependant, deux fragments d'instruments musicaux, trois figurines (Limoges, 1999;p.119) et dix fusaïoles (1 en surface, 7 dans un vase domestique et 2 dans un trou de poteau) (Millaire, 1997;p.68) furent trouvés sur la place publique.



ZUM-96-3969 Cl : Orange et blanc L : 3,8 La : 5,1 É : 0,8

Il s'agit d'un fragment provenant d'un pavillon de trompette de même type que ceux vus précédemment (ZUM-96-3338, 3632). On peut voir sur ce fragment l'œil de l'animal au-dessus duquel l'artisan a appliqué une ligne d'engobe blanc. Cet artefact provient de la couche de sable qui recouvrait le premier plancher.

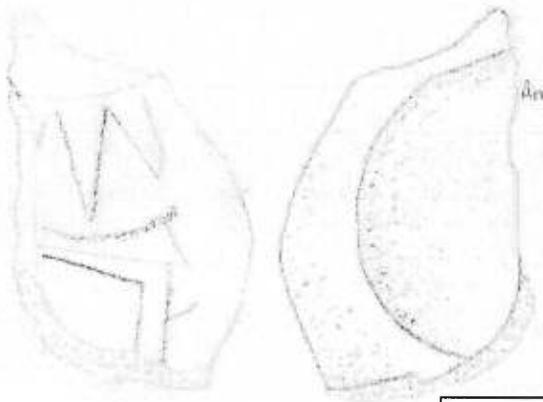


ZUM-96-3838 Cl : Beige L : 4,8 La : 1 à 1,7

Ce manche de sonnaile de type hochet provient également de la superficie de la place publique.

Complexe architectural 13

La forme des pièces fouillées dans ce complexe pourrait être liée à des activités d'entreposage et leur qualité témoigne de la classe sociale, peut-être commerçante, du groupe qui pouvait occuper ce complexe (Chapdelaine, 1997;p.69). Quatre fragments de sifflets figurines et sept figurines (Limoges, 1999;p.122) ont été trouvés dans ce complexe.



ZUM-96-4010 Cl : Orange L : 4,8 La : 3,4 É : 1,9

Il s'agit d'un fragment de sifflet figurine trouvé en superficie. Il s'agit d'un guerrier muni d'un bouclier carré. On remarque qu'il est vêtu d'une chemise au col imposant et orné de formes triangulaires.



ZUM-96-4011 Cl : Marron L : 5,3 La : 3,9 É : 1,9

Ce fragment de sifflet figurine représente la tête d'un individu de haut rang, peut-être un guerrier. Il possède un couvre-chef à effigie animale, orné de chaque côté avec de grands médaillons et surmonté d'un "tumi" inversé. Les boucles d'oreilles semblent être du même type que les médaillons du chapeau. Cet artefact a également été trouvé en superficie.



ZUM-96-3472 Cl : Orange L : 5,75 La : 4,7 É : 2,2

Il s'agit d'un fragment de sifflet figurine représentant la tête d'un individu ridé à crocs qui rappelle l'un des acteurs des figures 19. Il rappelle également les ancêtres. Il possède un chapeau en demi-lune à effigie de chauve-souris soutenu sur la tête par un bandeau. Il a été trouvé dans la couche de sable qui recouvrait le premier plancher sous deux vases de type "florero".

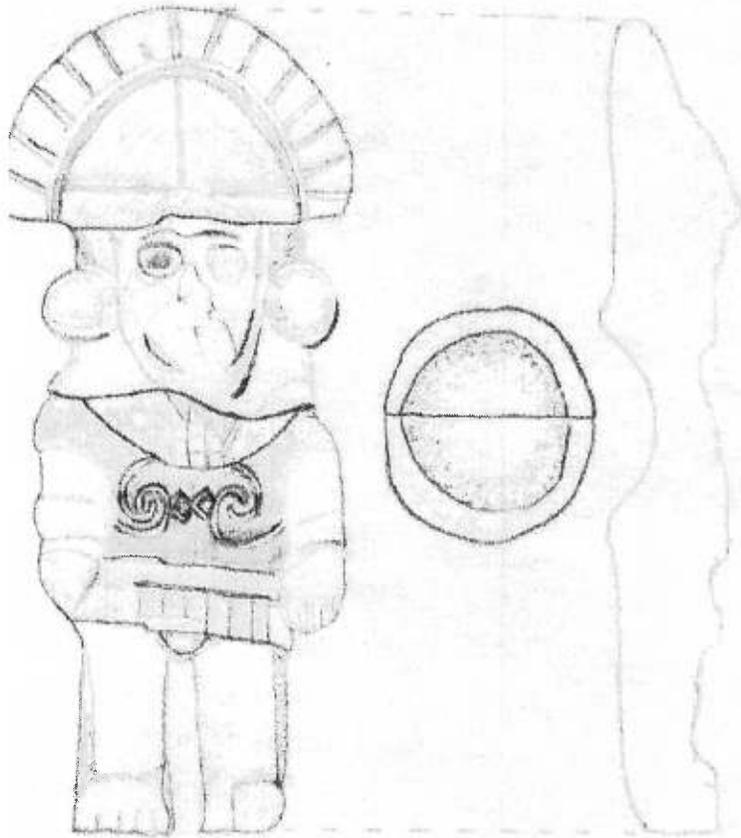


ZUM-96-3546 Cl : Beige et orange L : 5,4 La : 3,85 É : 2,3

Il s'agit d'un fragment de sifflet figurine représentant la tête d'un individu de haut statut. Il porte un couvre-chef à effigie animale. L'effigie est peut-être fixée à un bandeau qui fait partie du chapeau. Le chapeau se fixe au menton et il semble avoir un voile qui descend derrière la tête. Cet artefact provient de la superficie.

Complexe architectural 14

Les fouilles dans ce complexe se sont limitées en 1996 à la pièce 14-1. Il s'agit d'une pièce de forme unique dont le coin du mur sud-ouest est semi-circulaire (Chapdelaine, 1997;p.70-71). Van Gijseghem, propose que cette pièce ait rempli des fonctions liées à la préparation de nourriture, mais non à la cuisson. La découverte de cinq vases domestiques, dont une énorme jarre, liée à la présence d'une meule à main et d'une meule dormante (Chapdelaine, 1997;p.70) viennent appuyer cette hypothèse. Un instrument musical, une figurine (Limoges, 1999;p.123), quatre fusaïoles et deux "torteros", dont un en os (Millaire, 1997;p.68), proviennent également de cette pièce.

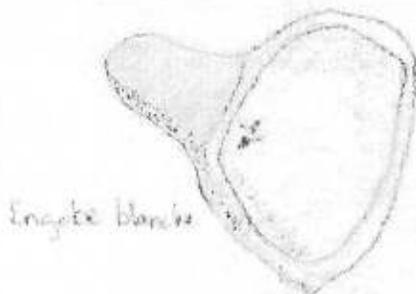


ZUM-96-3933 Cl : Marron
L : 10,95 La : 4,1 É : 1,7

Ce fragment de sifflet figurine représente un individu de haut statut qui ne semble participer à aucune action et qui n'est pas muni d'aucun instrument. Il porte un chapeau en demi-lune divisé en deux parties égales au centre avec un bord apparent à sa base. On voit deux boucles d'oreilles, l'attache du chapeau qui se fixe au menton avec les deux extrémités des cordes pendant sur le torse. Il a de gros bracelets aux poignets. L'individu semble avoir le regard figé, il fixe, on peut voir deux gros yeux bien ronds et des plis au menton. Il semble avoir un motif marin sur sa chemise, peut-être une raie, un poisson-chat ou une pieuvre. Il semble également avoir une cape sur les épaules. Il a une culotte et les jambes sont nues et on peut même voir ses orteils. Cet artefact est carbonisé et a été trouvé sur le plancher de la pièce 14-1.

Complexe architectural 15

Dans ce complexe aux qualités inférieures de construction (Van Gijsegheem, 1997;p.134), la pièce 15-3 a révélé la présence d'une cuisine et d'un important dépôt de cendre. Un seul fragment d'instrument musical a été trouvé dans ce complexe et il provient justement de la cuisine.



ZUM-96-3683 Cl : Orange et marron L : 3,6 La : 3,9

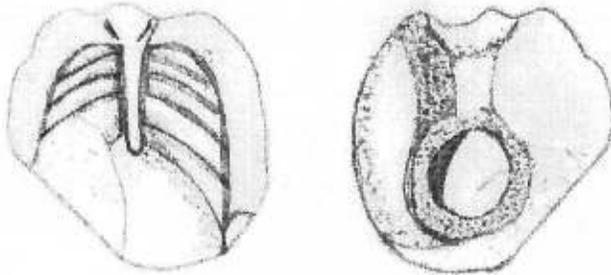
Il s'agit d'un fragment de sonnaille de type hochet. Contrairement aux autres fragments de sonnaille vus jusqu'ici, il ne s'agit pas du manche, mais bien du réservoir contenant les billes. Il a été trouvé dans la cuisine. La section du réservoir était recouverte d'engobe blanc.

Complexe architectural 16

Ce complexe architectural a révélé la présence de trois accumulations de cendre. Il y avait également quatre petites pièces quadrangulaires ayant probablement servi d'entrepôt (Chapdelaine, 1997;p.73). La pièce 16-3, complètement isolée des autres et à l'apparence d'un autre lieu

d'entreposage, a livré des restes osseux d'un être humain ainsi que la présence d'au moins 23 vases et de quelques fragments d'objets en cuivre (ibid). Le contenu de cette pièce laisse croire qu'il peut s'agir d'une tombe pillée. Sept instruments musicaux furent trouvés dans ce complexe dont deux proviennent de la pièce 16-3. Onze figurines (Limoges, 1999;p.99) ainsi qu'une fusaïoles (pièce 16-4) (Millaire, 1997;p.68) furent trouvées dans ce même complexe.

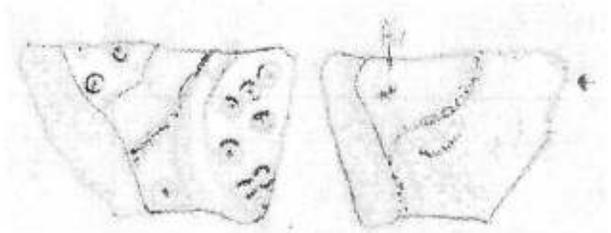
Pièce 16-1



ZUM-96-4172 Cl : Beige L : 3,4 La : 3,5 É : 2,1

Ce fragment de sifflet figurine représente la cage thoracique d'un squelette avec la colonne vertébrale et les deux bras qui descendent le long du corps. On voit également une partie de la main droite. Le squelette est peut-être présenté de dos. Il a été trouvé à la superficie de la couche de cendre.

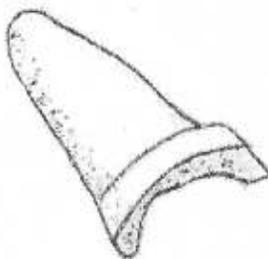
Pièce 16-2



ZUM-96-3474 Cl : Orange L : 2,1 La : 4,1 É : 1,4

Ce fragment provient d'un sifflet figurine. Il est impossible d'en dire plus. Il pourrait s'agir d'une chemise décorée de pointillé. Il a été trouvé en superficie.

Pièce 16-3



ZUM-96-4331 Cl : Beige L : 3,95 La : 0,8 à 2,15

Il s'agit d'un fragment de sonnaïlle de type hochet qui doit correspondre à l'extrémité opposée au manche. On peut voir qu'il y a un rebord qui joint cette extrémité au réservoir de billes. Il a été trouvé en superficie.

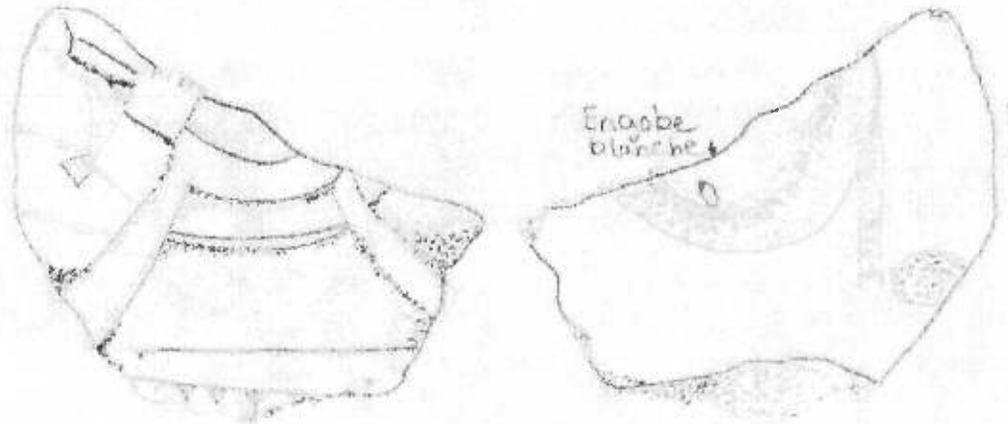


ZUM-96-4306 Cl : Beige L : 3,6 La : 1 à 1,7

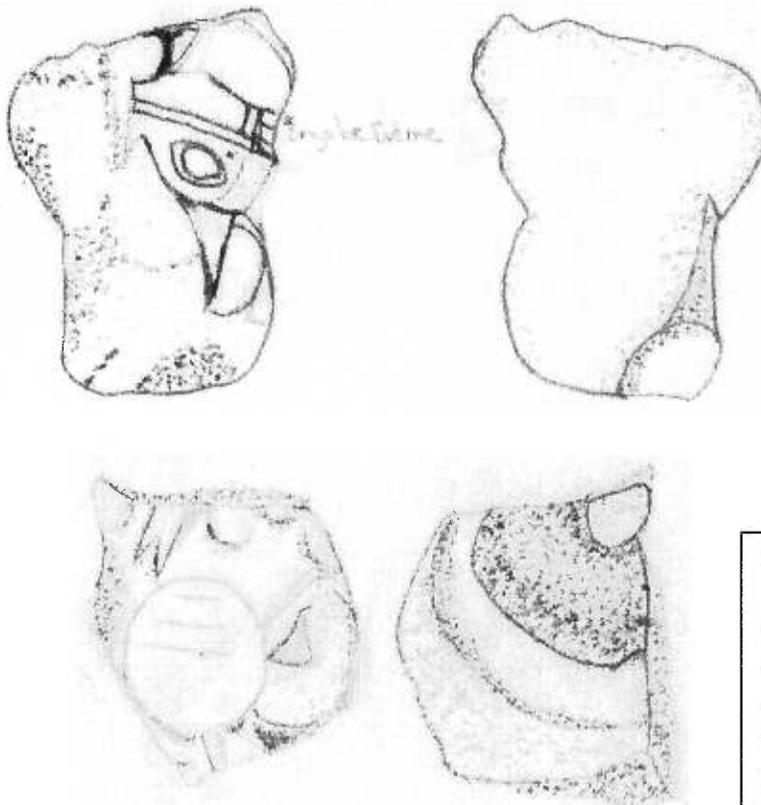
Ce fragment de sonnaïlle de type hochet correspond au manche de l'instrument. Il a également été trouvé en superficie de la pièce 16-3. Ces deux fragments pourraient provenir d'un même instrument.

ZUM-96-3972 Cl : Orange L : 4,4 La : 6,2 É : 1,4

Il s'agit d'un fragment de sifflet figurine représentant un individu qui semble tenir une corde à la main qui longe chaque côté du corps. Il pourrait s'agir d'un danseur tel que proposé précédemment et tel que l'on peut voir dans les scènes iconographiques des figures 5, 6, 7 et 8. On peut voir de petites franges au bas du vêtement, alors qu'il semble décoré de lignes horizontales. Il a été trouvé en superficie.



Pièce 16-4



ZUM-96-4169 Cl : Beige
L : 4,4 La : 3,15 É : 1,85

Il s'agit d'un fragment de sifflet figurine représentant un individu portant un couvre-chef à effigie animale. On peut voir que l'effigie a une oreille semblable à celle du fragment (ZUM-96-3472) qui était une chauve-souris. Il y a de l'engobe crème sur les yeux et sur l'effigie. L'individu semble avoir de grandes boucles d'oreilles. Il a été trouvé en surface de la couche de cendre.

ZUM-96-4171 Cl : Marron L : 4,15 La : 3,55 É : 2

Ce fragment de sifflet figurine représente le corps d'un guerrier muni d'un bouclier circulaire et d'une arme. Il a un collier avec une corde de chapeau qui s'attache au menton. Il semble avoir une cape qui lui couvre les épaules. Ce fragment a été trouvé en superficie de la couche de cendre.

4.2 Les contextes de découverte des instruments musicaux : indices d'activités impliquant l'utilisation de ces instruments dans la zone urbaine.

Dans cette partie nous reprendrons les données présentées à la section précédente en tentant de déterminer à quel type d'activités nous pouvons relier les contextes de découverte des instruments musicaux.

Nous considérons qu'en raison de l'irrégularité des surfaces fouillées dans chacun des complexes, l'étude de la répartition globale des instruments musicaux dans la zone urbaine est impossible à effectuer pour l'instant. Sur la base d'une étude comparative, nous croyons que seuls les complexes 7 et 9 (carte 4) pourraient être utilisés afin de déterminer des secteurs urbains à plus haut pourcentage en instruments musicaux. Or, ils proviennent tous deux du même secteur central et constitue des complexes aux qualités de construction supérieures ayant abrité des individus de même statut social (Van Gijsegheem, 1997).

Cependant, toutes proportions gardées, si nous faisons un ratio entre le nombre de pièces fouillées et le nombre d'instruments musicaux trouvés entre ces deux complexes; complexe 7 (22 fragments / 20 pièces = 1,1), complexe 9 (32 fragments / 15 pièces = 2,13), nous voyons clairement que deux fois plus d'instruments musicaux furent trouvés dans le complexe 9, bien que rien ne nous permette pour l'instant d'expliquer cette différence.

En revanche, nous croyons qu'une étude comparative à l'échelle des pièces fouillées et du nombre d'instruments musicaux qu'elles ont révélés pourrait nous donner des résultats intéressants lorsque pris en relation avec les activités et/ou la fonction proposée pour chacune d'elles. Ainsi nous retiendrons que les pièces 5-1 (9), 6-6 (6) et 9-2 (7) comprenaient les plus grandes concentrations d'instruments musicaux, alors que les pièces 7-8 (5), 7-14 (5), 9-10 et 9-14 avaient également des proportions bien au-dessus de la moyenne (105 fragments / 72 pièces = 1,5 (Tableau 2). Nous examinerons par la suite les autres pièces susceptibles d'être utiles à notre étude. Commençons donc par examiner ces pièces de plus près en analysant les données présentées à la section descriptive précédente.

Concernant la pièce 5-1, nous avons vu qu'elle contenait deux foyers. La présence des foyers associés aux 9 fragments d'instruments musicaux dans cette pièce nous permet de soumettre deux propositions.

Premièrement, on pourrait avoir utilisé d'anciens foyers et d'anciennes cuisines comme zones de rejet pouvant contenir des déchets de toutes sortes, dont des fragments d'instruments musicaux inutilisables.

Deuxièmement, nous retiendrons seulement que les foyers, tout comme les cuisines, sont principalement associés à des secteurs d'activités féminines. Or, six des neufs fragments trouvés dans cette pièce proviennent de sifflets (5 sifflets figurines, 1 à forme d'oiseau) qui, comme nous l'avons proposé au chapitre 3, seraient principalement utilisés par des femmes.

La pièce 6-6 est particulièrement intéressante car elle consiste en un patio ayant pu être utilisé à la tenue d'activités communautaires (Van Gijsegem, 1997;p.126). On y a trouvé trois fragments de trompette provenant du même instrument, un fragment de sifflet figurine, un fragment de sifflet à forme d'oiseau et un fragment de conque de céramique. Cette pièce ayant pu être utilisée dans l'accomplissement d'une multitude d'activités distinctes (Limoges, 1999;p.128), aurait également pu être utilisée lors de festivités dans lesquelles on aurait fait usage d'instruments musicaux.

La pièce 9-2 est, comme nous l'avons déjà mentionné, la pièce du complexe 9 ayant livré le plus grand nombre de fragments d'instruments musicaux. Cependant, elle a également révélé une concentration anormalement élevée de tessons de céramique de toutes sortes. À la lumière de ces données, il nous est donc impossible d'en venir à une conclusion autre que celle d'une pièce ayant été transformée en une zone de rejet.

4.2.1 La cache d'objets : un contexte particulier

La pièce 7-8 est également d'un intérêt particulier puisqu'elle constitue, avec la cache d'objets, le meilleur contexte archéologique que nous possédons concernant la découverte d'instruments musicaux qui étaient, de surcroît, complets. Cette cache d'objets renfermait donc trois ocarinas et une sonnaille de type hochet associés à la présence d'un vase anthropomorphe, de quatre vases peints, dont celui à "cravate et celui à S spirale, deux vases à vocation funéraire (Bourget, 1994;p.97)". La présence de ces vases funéraires associées à l'analyse iconographique des autres éléments contenus dans cette cache tendent à démontrer qu'ils constituaient ou faisaient partie d'un fardeau funéraire pouvant être associé à un individu enterré non loin de là. Attardons nous un instant à l'analyse du contenu de cette cache.

4.2.2 Présentation des éléments de la cache

4.2.2.1 Le prêtre à effigie de hibou

Le premier personnage que j'ai nommé le Prêtre à effigie de hibou consiste en un petit vase anthropomorphe (figure 41a). Il s'agit à mon avis de la pièce la plus spectaculaire provenant de la cache.

Ce personnage se tient droit debout avec une légère flexion au niveau des jambes. Il a les mains bien ouvertes et les bras tendus de chaque côté du corps. Pour ce qui est des traits faciaux, ils sont assez importants et lui donne une apparence se rapprochant du nanisme.

Au niveau vestimentaire, il porte un couvre-chef en forme de demi-lune sur lequel on retrouve, au centre, une effigie animale identifiée comme étant la représentation d'un hibou. Il est vêtu d'une grande chemise à manches longues et d'une petite culotte qui laisse les jambes nues. Il porte la cape ainsi que de grands anneaux discoïdaux aux oreilles.

Ces trois éléments, le couvre chef à effigie, les anneaux discoïdaux et la cape, sont des attributs qui confèrent un rôle important dans la symbolique moche. Quelle était donc son rôle?

Mentionnons que dans toutes les données et les manuels consultés, aucune figurine ni représentation iconographique ne se rapprochait véritablement à celle-ci. Nous avons tout de même pu cumuler des figurines qui s'y apparentaient et nous les avons regroupés dans trois groupes distincts, selon le rôle qu'elles semblaient jouer.

4.2.2.2 Le Groupe des Sacrifiés

Ce premier groupe des sacrifiés est représenté aux figures 42a et 42b. On remarque, avec l'individu de la figure 42a, une similitude avec notre figurine au niveau du couvre-chef à effigie. Mais pour ce qui est des autres éléments, il n'y a aucune ressemblance évidente. Ces individus sont agenouillés, les mains liées, la corde au cou et la plupart ont les organes génitaux apparents. Fait à souligner, deux d'entre eux, soit l'individu de la figure 42a et celui de gauche de la figure 42b, portent "la chemise et l'écharpe réticulées, des vêtements qui caractérisent toujours le hibou sacrificateur...(Arsenault, 1987;p.122)".

Nous retiendrons donc de cette catégorie, que le couvre-chef de l'individu de la figure 42a et l'effigie au centre qui, bien que n'étant pas identique à la nôtre, demeure dans le matériel comparatif la plus semblable. Il est également important de mentionner que plusieurs espèces de hiboux et de chouettes fréquentent la côte nord péruvienne et que les Moches ont pu, par ce fait, en dépeindre la

diversité dans l'iconographie (Bourget, 1994;p.126), ce qui implique donc que nous pourrions être ici en présence de deux espèces de hiboux ou de chouettes. Nous reviendrons sur la fonction du hibou dans l'idéologie moche après la présentation des deux autres groupes.

4.2.2.3 Les Porteurs d'Offrandes

Ce second groupe d'individus est représenté à la figure 43 planche 2. Comme on peut le constater, il y a beaucoup de variations à l'intérieur de ce groupe, tellement de variations qu'à l'exception de l'apparence générale, il n'y a aucun lien avec notre figurine. Il y a seulement un porteur d'offrande qui a un couvre-chef à effigie, que l'on peut dissocier du hibou, et il y a les anneaux discodiaux qui sont assez répandus, mais qui n'ont pas de signification autre que de prestige. Finalement, ces figurines ont toutes un point en commun que ne possède pas notre figurine, elles portent des offrandes.

4.2.2.4 Les Voyageurs

Ce groupe des voyageurs est représenté aux figures 44 et 45. Au niveau des ressemblances qu'ils partagent avec notre individu, on note encore la présence du couvre-chef en demi-lune avec une effigie au centre. Cependant, on voit que sur aucune des représentations, il ne s'agit d'un oiseau. Ce serait peut-être plutôt une chauve-souris (figure 44a), une forme à crocs (figure 44b), un jaguar (figure 45a), alors qu'à la figure 45b, c'est le voyageur qui a lui-même l'apparence d'une chauve-souris.

Pour ce qui est de l'habillement, ils semblent tous vêtus de la même manière ; ils portent une chemise à manches longues et une petite culotte qui leur laisse les jambes nues. Pour l'ornementation, elle diffère d'un individu à l'autre. L'un d'entre-eux porte une ceinture à tête de serpent, deux ont sur la chemise le motif de prestige en escalier, et trois portent des ornements en forme de cercle.

Notre figure est donc la seule à porter la cape, qui peut être un élément caractéristique de la représentation d'un volatile. Elle partage cependant les boucles d'oreilles qui peuvent varier de forme. Mais, ce qui mérite une attention particulière, c'est la position que partage notre figurine avec les voyageurs. En effet, ils sont tous debouts, droits, avec les bras tendus de chaque côté du corps, et en plus, quatre d'entre eux semblent, tout comme notre figurine, être inclinés vers l'arrière.

Morphologiquement, les voyageurs possèdent tous des crocs à l'exception de notre figurine et de la chauve-souris (figure 45b). Ceci pourrait justement être lié à l'effigie qu'ils arborent. En les examinant un à un, on constate que lorsqu'il y a des crocs sur l'effigie, le voyageur en possède lui

aussi. Je suggère donc que l'absence de crocs de notre figurine soit liée au fait qu'elle représente symboliquement un oiseau qui ne possède donc pas de crocs.

Finalement, par la position de ses jambes qui sont légèrement fléchies, elle semble en attente et ou, peut-être, en prosternation, ce qui pourrait signifier qu'elle attend son passage dans le monde transitoire, contrairement aux autres qui eux ont déjà été pris en charge par des cormorans, par exemple (figure 44-45). Elle n'est, pour sa part, pas accompagnée d'oiseau marin mais plutôt de deux intendants manchots, semblables à celui représenté à la figure 45b, et d'un lama.

4.2.2.5 Les Fonctions du Hibou dans l'Idéologie Moche

Premièrement il semble, selon Bourget et Benson, que le hibou serait l'un des animaux les plus importants de l'idéologie funéraire moche. C'est dans cette optique qu'il participe aux transports du corps mortuaire (figure 46), à la préparation du cadavre et des offrandes funéraires et à la décollation (Bourget, 1994;p.126). Il a également pour rôle la supervision des récoltes (Bourget, 1994;p.126). Ce dernier rôle lui est attribué relativement à son appétit pour les rongeurs qui eux se nourrissent de graines et de maïs, nuisant ainsi considérablement à l'agriculture des Moche. Le hibou est donc vu ici comme un protecteur des ressources alimentaires végétales et du même coup, comme un protecteur direct de la survie des Moche.

Benson et Lavallée ajoutent également le rôle de messenger, et Benson, de chef de guerre. Nous cherchons donc à faire un lien entre l'une de ses fonctions et la présence de l'effigie de hibou sur la tête de notre personnage.

Premièrement, il est clair que les rôles attribués à l'être hibou, sont joués dans l'iconographie par des hiboux eux-mêmes et non des hommes qui auraient des attributs de hibou comme par exemple ici, une seule effigie. Cependant, on peut voir dans la représentation de la figure 42a que l'individu qui sera sacrifié possède des éléments représentatifs du hibou qui peuvent avoir pour fonction de démontrer à qui il sera consacré ou destiné. Nous avons, dans notre cas, déjà spécifié la position d'attente et de prosternation du personnage.

Je propose donc que l'individu en question sans être un sacrifié, pourrait attendre la venue de l'être hibou, auquel par son effigie, il est destiné, et par l'aide duquel il pourra franchir le monde transitoire et atteindre le monde des morts.

4.2.2.6 Les individus au drôle de bonnet (2 ocarinas) (ZUM-95-2358, 2358a)

Il y avait dans la cache, aux côtés du prêtre à effigie, la présence de deux ocarinas anthropomorphes qui représentait des manchots de petite taille portant un drôle de bonnet.

Nous avons identifié ces personnages comme étant les intendants présentés par Arsenault en 1994; ils sont définis selon trois aspects: leurs particularités physiques, leurs attributs vestimentaires et les objets qui leurs sont associés.

Tout d'abord, voyons, au niveau des particularités physiques, quels liens pouvons nous faire entre nos figurines et ces intendants.

“La majorité des représentations en trois dimensions des intendants nus montre une particularité dans leur apparence corporelle qui les distingue de tous les autres personnages. En effet, une centaine de vases au sein de mon corpus général d'environ 4500 exemplaires dépeignent des intendants affligés de malformations ou de tares physiques qui peuvent être soit dues à des problèmes congénitaux, soit causées par la maladie, soit encore provoquées par des mutilations intentionnelles. (Coury, 1979 ;Palma, 1913 ; Urteaga-Ballon, 1991; Velez-Lopez, 1913 :Weiss, 1961)... Sur certains exemplaires, l'intendant est représenté avec un ou plusieurs membres manquants, sans doute le résultat d'une amputation dans la plupart des cas (Urteaga-Ballon, 1991;p.99). (Arsenault, 1994;p.358)”.

Pour ce qui est des attributs vestimentaires, il divise le costume en trois pièces, à savoir une tunique à motif uni, généralement à manches longues, avec ou sans bordure frangée dans le bas, puis un tablier inversé, noué sur le devant du corps et dont le pan descend le long du fessier. Finalement, il ajoute qu'il y a une écharpe au cou des intendants, parfois croisée sur le devant de la poitrine. Il est à noter que parfois, une chemise à manches courtes ou longues et un pagne remplace la tunique. Il décrit ensuite la coiffure que porte l'intendant, (alias le drôle de bonnet). Elle est composée d'un turban qui est agrémenté à l'occasion d'un voile noué soit sous le menton, sur le dessus de la tête ou encore derrière la tête. Au niveau des parures, les intendants portent parfois des boucles d'oreilles discoïdales ou tubulaires (Arsenault, 1994;p.358-359).

Par les éléments présentés, j'ai donc voulu faire ressortir, ceux qui se rapprochaient de nos figurines pour en voir la compatibilité.

Pour ce qui est des objets associés, il s'agit d'un fouet, d'un bâton dont la base est généralement élargie et arrondie, et d'un petit sac frangé au contenu indéterminé (Arsenault, 1994;p.359). Nos figurines n'ont, pour leur part, aucun objet qui leur est associé et ceci pourrait être dû au fait qu'ils n'ont pas de main pour les utiliser. Je me permets donc, maintenant, après cette comparaison,

d'appeler les individus au drôle de bonnet, les intendants. Et un fait très intéressant à propos des intendants qui vient appuyer la possibilité de leur présence en compagnie de prêtre à effigie de hibou est que : "l'on peut par ailleurs associer à ces vases à effigie d'intendants des représentations en ronde bosse (tableau xvc, 678 à 683) qui dépeignent un hibou ou une effraie anthropomorphe portant certains des attributs vestimentaires des intendants...(Arsenault, 1994;p.360)". Malheureusement, les photos du tableau xvc n'étaient pas intégré à la thèse.

L'auteur ne donne pas d'explication sur l'association faite entre ces individus, mais amène plutôt une interrogation à savoir : le hibou anthropomorphe constituerait-il un pendant surnaturel du groupe des intendants? Quoiqu'il en soit, on les a retrouvés ensemble à quelques reprises.

Voyons maintenant qu'elle était le rôle des intendants. Les intendants semblent, selon ce qu'on peut voir dans l'iconographie, remplir plusieurs rôles ou représenter différents groupes de spécialistes qui se divisaient les tâches. Ils semblaient être avant tout des dirigeants, peut-être des genres de professeurs, de spécialistes dans des domaines variés. Par ce fait, dans l'iconographie, ils semblent souvent être en train de donner des ordres avec un bâton ou un fouet à la main. Ils auraient donc été en charge de la gestion du complexe alimentaire depuis la cueillette et la sélection de certains produits jusqu'à la confection des plats de nourriture destinés d'une part aux dirigeants et d'autre part au morts (Arsenault, 1994;p.360). Ce sont eux par exemple, qui auraient supervisé la production de la "chicha" (Arsenault, 1994;p.363). On les voit également dans une autre scène où ils semblent ordonner d'amener aux chauve-souris, dans le monde des morts ou auprès des cadavres, des offrandes funéraires. Dans d'autres scènes on les voit plutôt en train de jouer de la musique et même de chanter (figure 21), ceci toujours en contexte funéraire ou sacrificiel. Ils semblent ainsi procéder à la consécration des offrandes (Arsenault, 1994;p.364). Les intendants devaient préparer et rassembler les différents objets "à consacrer, exigés par la procédure avant de pouvoir les offrir de manière ostensible à un dirigeant, à un mort, ou encore, à une entité surnaturelle ou même à un futut sacrifié (Arsenault, 1994;p.367)". Rappelons à cet effet l'intendant joueur de tambour de la figure 27. Certains intendants faisaient donc partie d'un groupe de spécialistes des rituels.

Pour ce qui est des membres manquants, différentes hypothèse sont proposées. Rafael Larco Hoyle lui, propose que ces mutilations auraient été infligées en punition à des criminels qui auraient défié les règles sociales des Moche (Benson, 1972). D'autres, comme Benson,proposent qu'ils seraient des vétérants des guerres de conquête des Moche et qu'ils auraient donné leurs membres, volontairement ou non, en offrandes aux dieux (Benson, 1972). Sur ce point Arsenault ajoute que certaines parties du corps ou même le corps tout entier d'individus pouvaient se retrouver dans les

sépultures de certains membres de la société moche à titre d'offrandes funéraires (Arsenault, 1994;p.290).

Face à ces informations, proposons pour l'instant qu'ils représentent des spécialistes de la préparation funéraire. Cependant, un problème se pose : ils n'ont pas de bras. Alors comment pouvaient-ils travailler? J'ouvre ici une parenthèse et vous présente ce que Walter Alva avait suggéré en ce qui a trait à l'amputation des pieds des deux gardiens du Prêtre-Guerrier de Sipàn. Il avance l'hypothèse qu'on leur avait coupé les pieds pour être certains qu'ils ne quitteraient pas leur poste de gardien le danger venu (Bourget, 1994;p.99). Pour notre part, il est certain que ce ne sont pas des gardiens; ils n'ont pas d'arme et surtout, pas de main.

À partir de cet élément, ma première hypothèse serait qu'on leur aurait coupé intentionnellement les mains pour qu'ils ne puissent plus travailler mais bien plutôt ordonner. Ils seraient devenus ainsi des spécialistes de la parole qu'on pouvait identifier par leur handicap. On leur aurait coupé les mains pour développer au maximum leur capacité à communiquer.

Ma deuxième hypothèse serait liée à la figure 21 où l'on trouve trois de ces intendants sans bras dans un contexte sacrificiel. Ils sont en effet, au-dessus du sacrifié et ont la bouche ouverte. À côté d'eux, on a un individu de plus grande taille qui tient un grelot emmanché (instrument de musique) et qui a lui aussi la bouche ouverte. À leur droite, on retrouve la figure importante de cette scène ainsi que d'autres serviteurs. J'attire votre attention sur les trois intendants manchots de gauche. Arsenault lui, écrit "qu'ils assistent passivement aux actions des personnages dominants de la scène (1994;p.221)". Je ne suis pas d'accord car, comme je l'ai mentionné, ils ont la bouche ouverte alors que leur voisin de gauche tient un instrument de musique et que nous savons maintenant que les rites sacrificiels et funéraires étaient accompagnés de chants et de musique. Continuant donc avec l'idée qu'on leur aurait coupé les bras pour les empêcher de travailler, et pour qu'ils se spécialisent dans la communication par exemple, je propose qu'ils pourraient être en fait des spécialistes qui avaient le rôle de chanter lors de telles occasions et ainsi d'aider l'âme à passer dans le monde transitoire. Peut-être que ces petites ocarinas, productrice de sons, représentent à leur façon le chant des intendants.

4.2.2.7 Le lama (ocarina) (ZUM-95-2357)

La seule chose que l'on peut dire sur le lama c'est qu'il est de petite taille et qu'il est chargé de fardeaux. Chez les moche, les lamas participent à diverses activités entourant l'inhumation de personnages importants. Ils transportent souvent des jarres munies d'une corde autour du col et il

accompagne le âmes dans l'au-delà (Arsenault, 1987 ;p.151). Benson ajoute qu'ils étaient utilisés pour transporter le matériel rituel (1972;p.89).

4.2.2.8 Sonnaile hochet à forme dealebasse (ZUM-95-2331)

Ce petit hochet à forme dealebasse pourrait être représentatif de la procession musicale qui se déroulait avant, pendant et après l'enterrement du défunt. La procession musicale avait pour but de faciliter le passage de l'âme dans le monde des morts. Il semblerait donc que les Moche chantaient et jouaient de la musique tout au long de la préparation du mort et des offrandes, et lors du transport de l'individu jusqu'à la sépulture, et même après l'enterrement.

La présence de ces instruments de musiques (2 ocarinas, 1 hochet) dans la cache nous permet d'inférer qu'il y a eu une procession musicale, du moins lors de l'enterrement, et ces éléments ainsi que les intendants peuvent symboliser, dans le monde transitoire, l'aide des vivants que reçoit l'âme du défunt représenté ici par le prêtre à effigie de hibou attendant son transport.

4.2.2.9 Résultats de l'analyse

Notre première hypothèse se base sur la présence des vases funéraires (figure 41b) qui liait directement la possibilité d'une association de la cache, au corps d'un défunt. L'analyse iconographique des éléments de la cache ne vas pas à l'encontre de cette hypothèse, mais semble au contraire l'appuyer. Peut-être même que le prêtre à effigie de hibou serait la représentation symbolique d'un individu réel enterré non loin de là. Dans cette optique les instruments musicaux auraient bel et bien été utilisés durant la procession funéraire.

La seconde hypothèse, offerte en l'absence probable de corps humains associés à la cache, se base principalement sur la présence de dents d'enfants qui accompagnaient les offrandes à l'intérieur de la cache. En effet, des dents d'enfants furent trouvées à la Huaca Fortaleza, en association avec une clavicule et un humérus humains, ainsi que d'un squelette de jeune lama et d'ornements de colliers en coquillages marins. Ces éléments avaient été trouvés à l'intérieur de la rampe d'accès d'un complexe de pièces vraisemblablement occupées par les membres de l'élite sociopolitique mochica de Pampa Grande (Haas, 1985;p.402-404; Shimada et Shimada, 1981;p.52; d'après Arsenault, 1994;p.295). Selon Arsenault, il s'agirait du premier témoignage mochica qui atteste de l'existence d'un sacrifice de fondation impliquant un sacrifice humain (1994;p.295).

Bien que cette cache ne provienne pas du premier plancher comme la plupart des fragments utilisés dans cette analyse, la présence de vases associés à la phase Moche IV nous démontre qu'un court laps de temps sépare cet événement des autres. Le positionnement du complexe 7 au centre de la

plaine entre les deux “huacas”, ainsi que l’emplacement de la cache sur une banquette permettent d’appuyer l’hypothèse voulant que tout comme à Pampa Grande nous puissions être devant un complexe qui a pu être habité par les membres d’une élite sociopolitique qui aurait pu procéder à un rituel similaire.

Quoi qu’il en soit, l’association des dents d’enfants aux instruments musicaux dans un contexte funéraire possible, et assurément rituel, va également dans le sens des conclusions du troisième chapitre. En ce qui concerne le sifflet à forme d’oiseau trouvé sur le second plancher, nous n’avons malheureusement aucun indice sur son contexte. Il est par ailleurs impossible de déterminer s’il pouvait être associé à la cache d’objets. En terminant, nous tenons à préciser que nous favorisons le scénario présenté dans la première hypothèse.

La pièce 7-14 ne contient aucun élément pouvant nous aider à l’analyse, car bien qu’elle comporte la cheminée, il est clair que la déposition des fragments s’est faite bien après l’utilisation de cette dernière.

Dans la pièce 9-10, nous observons sensiblement le même contexte que pour la pièce 5-1. En effet, elle a révélé la présence d’une cuisine qui comportait une importante couche de cendre qui a, entre autres, livré un ocarina complet en parfaite condition. Nous sommes à même de nous demander pourquoi il aurait été jeté là. Peut-être pour le petit fragment de la tête d’oiseau qui est manquant. Nous soutiendrons ici les mêmes hypothèses que proposées pour la pièce 5-1 voulant qu’il soit commun d’utiliser d’anciens foyers et d’anciennes cuisines comme zones de rejet et/ou que les foyers tout comme les cuisines étaient principalement associés à des secteurs d’activités féminines et que les instruments qu’on y trouve étaient principalement utilisés par les femmes.

Les cinq fragments d’instruments musicaux trouvés dans la pièce 9-14, identifiée comme étant une pièce de grande dimension réservée aux activités alimentaires (Van Gijseghem, 1997;p.125), ne fait qu’appuyer nos observations générales voulant que la majorité des instruments musicaux soient trouvés dans ce type de pièce.

Maintenant que nous avons observé les pièces renfermant le plus grand nombre de fragments d’instruments musicaux susceptibles de nous donner des indices sur les contextes d’utilisation de ces instruments, nous proposons de jeter un coup d’œil sur d’autres pièces pouvant contenir des éléments intéressants. Nous nous attarderons entre autres sur l’évaluation des proportions des instruments musicaux trouvés dans des contextes comme les cuisines, les foyers et les dépôts de cendre tel qu’observé dans les pièces 5-1 et 9-10. Dans cette optique, nous tenterons de déterminer

si des proportions anormalement élevées de fragments d'instruments musicaux se retrouvent dans ces pièces.

Les pièces du complexe 10 ont également livré cinq fragments d'instruments musicaux. Ce complexe se caractérise par le type de fragments trouvés qui consistent en trois chambres de résonance de sifflets et à des billes de sonnaillles associées à la confection d'instruments musicaux. Bien que ces indices ne soient associés à aucun autre élément, nous proposons que ce secteur ait pu être utilisé pour emmagasiner des éléments nécessaires à la confection d'instruments musicaux et/ou peut-être même à la fabrication elle-même. Rappelons également qu'un tambour complet fut trouvés dans le complexe 10 suite aux fouilles du projet de ZUM 98.

Les complexes 8 et 12 constituaient des secteurs que nous considérions prometteurs à l'évaluation des pratiques cérémonielles sur la plaine. Or, tous deux n'ont révélé que très peu de fragments d'instruments musicaux. Le complexe 8, situé à proximité de la Huaca de la Luna, au pied d'une plate-forme funéraire et qui est considéré comme une résidence de l'élite, s'avérait en effet être un secteur de prédilection à la découverte d'instruments musicaux de par la nature des activités qui devaient y avoir lieu. Un nombre considérable de figurines pouvant être reliées à ce genre d'activités y ont par ailleurs été trouvées (Limoges, 1999;p.112).

Le complexe 12 pour sa part, avec sa place publique à accès restreint, constituait l'endroit privilégié pour tenir des fêtes et des cérémonies à caractère privé. La découverte d'une tombe importante sur le plan artefactuel mettait également de l'avant le caractère rituel des activités qui avaient pu être pratiquées sur cette place publique.

En effet, si l'on se base sur des données telles que celles recueillies par Strong à Cahuachi dans la vallée de Nazca, par exemple : "...found abundant panpipe fragments atop the Great Temple along with llama remains, bird plumage, and other apparently feasting and sacrificial materials (Silverman, 1993;p.241)", on est à même de s'attendre à obtenir des résultats similaires, bien qu'il s'agisse de contextes différents. Ce que nous voulons exprimer ici c'est que des groupes contemporains aux Moche, ayant probablement atteint un stade de complexification similaire, ont clairement démarqué des endroits précis où l'on peut être certain de l'utilisation rituelle d'instruments musicaux. Nous ne connaissons encore rien de comparable chez les Moche.

Quoi qu'il en soit, la quasi-absence de fragments d'instruments musicaux dans les complexes architecturaux n'implique pas qu'aucun musicien ne s'y soit jamais exécuté, mais démontre plutôt les difficultés auxquelles l'archéologue doit faire face dans certains contextes lorsqu'il tente de

reconstruire des activités humaines à partir de simples artefacts et en se référant aux seules données archéologiques. À la recherche de réponses, on peut donc proposer que la présence de la sépulture intrusive dans le premier plancher du complexe 12 peut être un indice démontrant l'abandon de cette pièce ou son changement de fonction à titre de place publique, ce qui expliquerait l'absence d'instruments musicaux. Il faut également prendre en considération que les musiciens appelés à s'exécuter à divers endroits et dans diverses occasions, comme nous l'avons vu dans les chapitres précédents, ne devaient pas laisser leurs instruments sur place, mais devaient plutôt les transporter avec eux.

Une autre hypothèse pourrait également proposer que la place publique du complexe 12 ait pu être utilisée à des fins administratives, économiques et/ou politiques, expliquant ainsi l'absence d'éléments rituels tels que les instruments musicaux.

Malgré tout, devant l'absence de données suffisantes à l'élaboration d'une conclusion convainquante, nous considérons les complexes 8 et 12 comme étant des endroits propices à la tenue d'activités impliquant la participation de musiciens.

Finalement, sur les 72 pièces fouillées en 1995 et 1996, 14 seront considérées comme étant des cuisines ou des pièces comprenant des foyers et des couches de cendre.

Il s'agit des pièces 4-1, 5-1, 6-1, 7-5b, 7-6, 7-10, 7-13, 9-10, 9-13, 9-14, 11-1, 15-3, 16-1 et 16-4. Sur ce, la pièce 11-1 définie comme étant une cuisine n'a pas livré de fragments d'instruments musicaux, alors que les pièces 7-6 et 7-13 qui semblent ne former qu'une pièce n'ont livré qu'un seul fragment. Les autres pièces (11) totalisent 37 fragments d'instruments musicaux équivalant à 36 % des fragments trouvés. C'est donc plus du tiers de la collection qui proviendrait de seulement 15 % des pièces (11 pièces / 72). Il s'agit en ce sens d'une proportion considérable. Il est intéressant de mentionner que sur ces 37 fragments, 19 proviennent de sifflets, 11 de trompettes, 2 d'ocarinas et 5 de sonnailles.

Ces résultats pourraient favoriser l'hypothèse voulant que les proportions élevées de fragments d'instruments musicaux trouvés dans des cuisines s'expliquent par le fait qu'il s'agit de secteurs d'activités féminines et, du même coup, que les femmes feraient plus particulièrement usage de ces instruments musicaux. Cependant, si l'on prend en considération les proportions individuelles des différents types d'instruments musicaux provenant de ces contextes, on se rend compte que cette interprétation demeure fragile car 28 sifflets, 7 trompettes, 4 ocarinas et 9 sonnailles proviennent d'autres contextes.

Si l'on compare avec les proportions de figurines ($37/130 = 29\%$) et de fusaïoles ($15/72 = 21\%$) ayant été trouvés dans les cuisines, on se rend compte qu'elles sont également importantes. Bien que les pourcentages d'instruments musicaux trouvés en contexte relié à des secteurs d'activités féminines demeurent supérieurs à celui des figurines et des fusaïoles, l'importance de ces derniers démontre qu'un pourcentage important d'artefacts de toutes sortes vont effectivement finir leurs jours dans les anciennes cuisines utilisées comme zone de rejet.

4.3 La musique et les musiciens sur le site de la capitale moche

À la lumière des données présentées dans cette étude, nous sommes maintenant en mesure de proposer quelques hypothèses concernant le rôle et l'importance des musiciens sur le site de la capitale moche. Comme nous le proposons déjà dans l'introduction, l'évaluation de l'importance du musicien moche passe par la découverte d'instruments musicaux associés à de tels spécialistes.

Suite aux résultats de nos analyses, nous venons à la conclusion que les seuls instruments musicaux requérant la spécialisation de musiciens étaient les flûtes de Pan et flûtes droites et peut-être la conque. Or, aucun fragment de flûte n'a été trouvé jusqu'ici dans la Zone Urbaine Moche. L'absence de flûtes n'implique pas, à notre avis, que les flûtistes étaient absents de la capitale moche, mais nous incite à proposer qu'ils pouvaient être réunis dans un complexe architectural ou un secteur spécialisé leur étant réservé tel qu'observé par Sahagun chez les Aztèques (1956 (1569-1582), Lib. VIII, Cap. 14, part 7; tiré de Cabello et Martínez, 1988p.7). Cet auteur nous informe également que des spécialistes consacraient leur temps à la confection des instruments musicaux (ibid). Conscient qu'aucun parallèle ne puisse être fait entre ces groupes culturels, ces observations nous permettent tout de même d'émettre quelques hypothèses supplémentaires.

Peut-être existe-il donc sur la plaine moche un complexe architectural dédié au perfectionnement de l'art musical et/ou, à la limite, un endroit où l'on gardait les instruments musicaux à caractère rituel. La découverte d'instruments musicaux dans l'atelier de potiers de Cerro Mayal (Russel et al., 1994;p.195, 204) et du site de Moche démontre cependant que les céramistes y travaillant produisaient tous les types de pièces de céramique, dont les instruments musicaux, du moins les sifflets, sonnailles et trompettes (Russel et al., 1994;p.195, 204). Cette tâche ne revenait donc probablement pas à un potier particulier.

L'hypothèse de l'existence d'un secteur particulier ne s'appuie donc sur aucune donnée archéologique, mais plutôt sur l'absence de ces données. En effet, les types d'instruments musicaux considérés comme étant les plus populaires dans l'iconographie, flûte de Pan, flûte droite, tambour

et sonnaille à bâton, sont complètement absents du corpus. Nous pouvons également à cet effet impliquer les processus taphonomiques de détérioration / disparition des flûtes en os et en jonc, des sonnailles faites de végétaux et des fragments de tambour en céramique qui se confondent à l'analyse avec de vulgaires tessons de corps et de bords trouvés par centaines de milliers sur la Zone Urbaine Moche.

En contrepartie, 62 % du corpus est constitué de sifflets, 17 % de trompettes, 13 % de sonnailles de type hochet, 6 % d'ocarinas et 3 % de conques. Sur ce, 81 % des fragments d'instruments musicaux trouvés dans la plaine proviennent donc d'instruments musicaux (sifflets, sonnailles de type hochet et ocarinas) dont les données iconographiques et ethnohistoriques ne font pas mention.

Il s'agit donc majoritairement d'instruments que nous pourrions qualifier d'instruments personnels ne requérant pas la spécialisation de l'exécutant. Il est donc tout compte fait logique qu'ils soient représentés en grand nombre dans la zone urbaine, contrairement à des instruments plus rares utilisés par un petit nombre de spécialistes. Que pouvons-nous donc déduire à partir de cette collection ?

Premièrement, la présence d'un si haut pourcentage de sifflets vient en quelque sorte appuyer les résultats obtenus au chapitre 3. En effet, comme nous venons de le mentionner, les sifflets sont des instruments personnels dont nous avons associé l'utilisation aux femmes de la société moche. Cette grande dispersion et proportion de sifflets distribués à l'ensemble de la plaine s'expliquerait donc par la présence de femmes qui devaient vivre dans tous les secteurs de la zone urbaine.

Le grand nombre de sifflets s'explique également par l'usage périodique qu'en font les femmes au rythme où se succèdent les décès dans la population et les sacrifices aux ancêtres. À ce sujet, nous retiendrons également que les personnages moulés sur les sifflets figurines provenant de la collection des projets ZUM 95 et 96 correspondent parfaitement aux personnages impliqués dans les activités entourant le rituel funéraire et sacrificiel, comme nous l'avons vu au chapitre 3.

On y retrouve premièrement en grand nombre les guerriers, principales victimes des sacrifices pratiqués par les Moche, l'être hibou (ZUM-96-3635) et chauve-souris (ZUM-96-2472) chargés du sacrifice et du transport de sacrifiés dans le monde des ancêtres, et l'être à crocs (ZUM-96-3472), ainsi que les squelettes (ZUM-96-4172) qui pourraient personnifier les ancêtres eux-mêmes. Les musiciens, acteurs rituels importants, y sont également représentés, ainsi que le lion de mer (ZUM-95-1862, 2138, 96-2765) pouvant personnifier le guerrier à être sacrifié. La correspondance de ces

personnages avec ceux présentés au chapitre 3 confirme qu'une étude plus approfondie du sujet serait nécessaire.

La présence de trompettes circulaires au pavillon à tête de renard pourrait impliquer que des guerriers habitent certains espaces urbains ayant été fouillés jusqu'à maintenant. L'association de fragments de trompettes et des sifflets figurines au corps de jeunes enfants impliquerait également un rôle rituel à cet instrument dans la zone urbaine. On peut proposer que cet instrument n'était pas accessible à tous et qu'il pouvait accompagner ou peut-être procurer un certain statut à son possesseur.

L'introduction simultanée des sifflets figurines et des trompettes circulaires associés à des contextes archéologiques de la période Moche IV porte également à réflexion. Ayant mentionné précédemment que les sifflets figurines devaient avoir principalement un usage rituel relié à des activités funéraires et sacrificielles, nous proposerons maintenant que leur introduction devait correspondre à l'intensification de pratiques rituelles dans la zone urbaine qui prenaient une importance sans précédent à la période de l'apogée moche au moment où "la pratique de sacrifice et de rituel funéraire formait les assises de cette religion (Bourget, 1998)".

Notons parallèlement à cela que le même phénomène semble se produire avec les trompettes circulaires dont nous avons proposé un usage militaire. Tout comme pour les sifflets figurines, l'introduction de la trompette circulaire correspondrait à cette même période d'intensification des activités rituelles dominées par la pratique de sacrifices. Dans cette optique nous proposons que la trompette était utilisée lors des guerres de capture où l'on allait justement capturer le futur sacrifié. L'apparition de ces deux instruments serait donc fonctionnellement interreliée. À cet effet, rappelons que le pavillon de ces trompettes était principalement dominé par une tête de renard. Or on voit justement à la figure 47 un vase anthropozoomorphe de la période Moche IV qui représente l'être renard jouant du sifflet, appuyant ainsi la relation entre l'activité sacrificielle unissant ces deux instruments.

Les sonnailles de type hochet et les ocarinas trouvés sur la plaine ne permettent que des propositions générales. Il s'agit d'instruments d'accompagnement que nous avons qualifiés de personnels et qui peuvent être par nature utilisés à tout usage.

La conque de céramique ainsi que les deux fragments, tout comme ceux de trompettes, proviennent d'instruments musicaux qui devaient être utilisés par des individus possédant un statut particulier.

Avant de conclure cette section, il faut mentionner à nouveau que les instruments musicaux, mais surtout les fragments d'instruments musicaux constituent une catégorie d'artefacts généralement négligés dans les études archéologiques et qu'il est difficile, voire impossible maintenant d'évaluer les résultats obtenus ici, à savoir par exemple si d'autres sites archéologiques moche ont livré des fragments de flûtes de Pan, de flûtes droites, de tambours, de sifflets, et si oui, dans quelles proportions et dans quels contextes.

L'étude de Donnan dans la vallée de Santa constitue le seul matériel comparatif que nous possédions. Il s'agit d'une collection comprenant 15 fragments de conques en céramique, 67 de trompettes, 9 de sifflets, 19 de tambours, et un ocarina. L'auteur ne fournit pas ou peu d'informations sur les contextes de découverte de ces fragments, pas plus que sur l'étendue couverte par la fouille. Cependant, les catégories d'instruments trouvés et leur proportion nous permettent de proposer que leur utilisation soit reliés à des activités distinctes.

La prédominance des fragments de trompettes dans cette collection est frappante tout comme le petit nombre de sifflets figurines, en comparaison avec notre corpus. Cette distinction nous permettrait de suggérer la prédominance d'activités différentes dans ces deux sites, le site de Moche représenté majoritairement par des instruments musicaux à usages rituels, alors que les sites de la vallées de Santa présenteraient plutôt des instruments à caractère militaire. Le positionnement géographique de ces sites à l'intérieur du territoire moche pourrait peut-être expliquer cette distinction. Bien qu'il ne s'agisse que de pures spéculations, les habitants de Santa situés près des limites sud du territoire pourraient être impliqués dans un plus grand nombre d'activités militaires. Peut-être envoyaient-ils même des captifs jusqu'à la capitale. Il serait plus prudent d'attendre la fouille systématique d'autres sites avant de se permettre de telles propositions.

Conclusion

La problématique de ce mémoire visait dans un premier temps à construire un cadre de référence à l'aide de données ethnohistoriques, archéologiques et iconographiques permettant d'évaluer le rôle et l'importance des musiciens dans la société mochica. Dans un deuxième temps il s'agissait d'utiliser ces données pour évaluer ce cadre de référence et interpréter le matériel artefactuel musical provenant de la capitale moche, plus spécifiquement des projets de ZUM 95 et 96.

Cette étude nous a permis de conclure qu'il devait y avoir dans l'univers culturel mochica une musique récréative, une musique rituelle et une musique guerrière impliquant la participation de différents acteurs.

Les résultats obtenus des données ethnohistoriques et iconographiques laissent supposer qu'une classe de spécialistes pouvant s'exercer dans les trois univers musicaux proposés devait être mise au service de l'élite. Parallèlement à cela, il ne fait nul doute que les flûtistes étaient des musiciens possédant un statut privilégié et qu'ils étaient les spécialistes. Cependant, la grande variabilité des attributs vestimentaires observée chez les autres musiciens dans le corpus iconographique laisse supposer que la musique n'était pas pratiquée exclusivement par un nombre restreint d'individus que l'on convoquait en cas de besoin.

En ce sens nous proposons que la musique récréative, utilisée dans les fêtes par exemple, pouvait s'exprimer à travers la participation de différents membres de la société appartenant à toutes les classes sociales, tel qu'observé à la période du contact et tel que le propose la figure 17.

L'exécution de la musique à caractère rituel devait se faire en partie par des individus faisant partie de l'élite moche. Nous proposons les prêtres, qui devaient eux-mêmes utiliser les instruments musicaux dans leurs activités séculières. Les femmes jouaient également, comme nous l'avons vu, un rôle très important dans l'univers musical rituel moche. Munies de sifflets figurines et de tambours et peut-être aussi de sonnailles, elles préparaient, guidaient et accompagnaient le défunt ou le sacrifié dans l'au-delà. La musique guerrière était finalement l'affaire des guerriers et des hommes.

Concernant la place des musiciens dans le quotidien et le cérémonial du site de la capitale moche, elle fut relativement difficile à évaluer en raison de l'absence dans notre corpus d'instruments musicaux diagnostiques de sa présence, principalement les flûtes.

Nous proposons cependant que l'absence dans les vestiges archéologiques de ces éléments témoignant de la présence de spécialistes musiciens s'expliquerait par le fait que ces spécialistes et leurs instruments seraient regroupés dans un secteur précis du site, comme ça semble être le cas dans d'autres capitales précolombiennes. Il est en effet ardu de déterminer archéologiquement la présence d'un groupe spécialisé sans la découverte d'un secteur associé aux activités menées par ce groupe. À titre d'exemple, il pouvait sembler évident devant la qualité du matériel céramique trouvé sur la plaine que la production céramique provenait de l'existence d'un groupe spécialisé à cette tâche. Il fut cependant impossible de le confirmer jusqu'à la découverte de l'atelier de potier. Faudra-t-il attendre la découverte d'un secteur révélant la spécialisation musicale d'un groupe de la société, avant de pouvoir déterminer clairement la présence de musiciens spécialisés, sur la plaine de Moche?

Nous en faisons la proposition.

Concernant l'efficacité de l'utilisation de notre cadre de référence dans l'analyse de données archéologiques, il a été mise à rude épreuve. Confiant d'avoir réuni les informations nécessaires à une première évaluation de l'importance du musicien chez les Moche et de ses contextes d'exécution, nous avons constaté que les données archéologiques provenant des projets de ZUM 95 et ZUM 96 se prêtaient difficilement à l'évaluation de la présence ou non de spécialistes musiciens sur la capitale moche. Malgré tout, ce cadre de référence nous a permis de déterminer que les instruments musicaux trouvés dans la zone urbaine moche réfèrent à des activités musicales quotidiennes, se déroulant normalement au cœur même d'un environnement urbain où se côtoient non pas des spécialistes musiciens, mais des membres de la société s'exerçant tous et chacun à diverses tâches.

Dans le même ordre d'idées, la grande proportion de fragments de sifflets provenant des différents contextes architecturaux démontre à notre avis la présence des femmes devant avoir un rôle défini au sein de la maisonnée moche. Les données préliminaires tendent par ailleurs à démontrer que des proportions plus importantes de fragments d'instruments musicaux se retrouveraient mêlées aux décombres domestiques d'espaces privés, une conclusion à laquelle était également venu Limoges dans son analyse de la répartition des figurines (1999;p.151), comme quoi les objets inutilisables terminent dans des dépôts.

La découverte d'instruments musicaux en contexte funéraire sur le site de Moche et sur d'autres sites démontre le caractère particulier de ce type d'artefacts et plus précisément des sifflets figurines et des vases-sifflets. L'association rituelle proposée entre les sifflets figurines et la trompette circulaire est également démontrée dans la fouille de la tombe 26-5. Quant à la fouille de

la cache d'objets (pièce 7-8), l'analyse de son contenu nous a permis d'associer les instruments musicaux trouvés à l'intérieur, à la tenue de procession musicale accompagnant le défunt jusqu'à sa mise en terre tel qu'observé par Cieza de Leon, et même symboliquement dans son voyage vers l'au-delà.

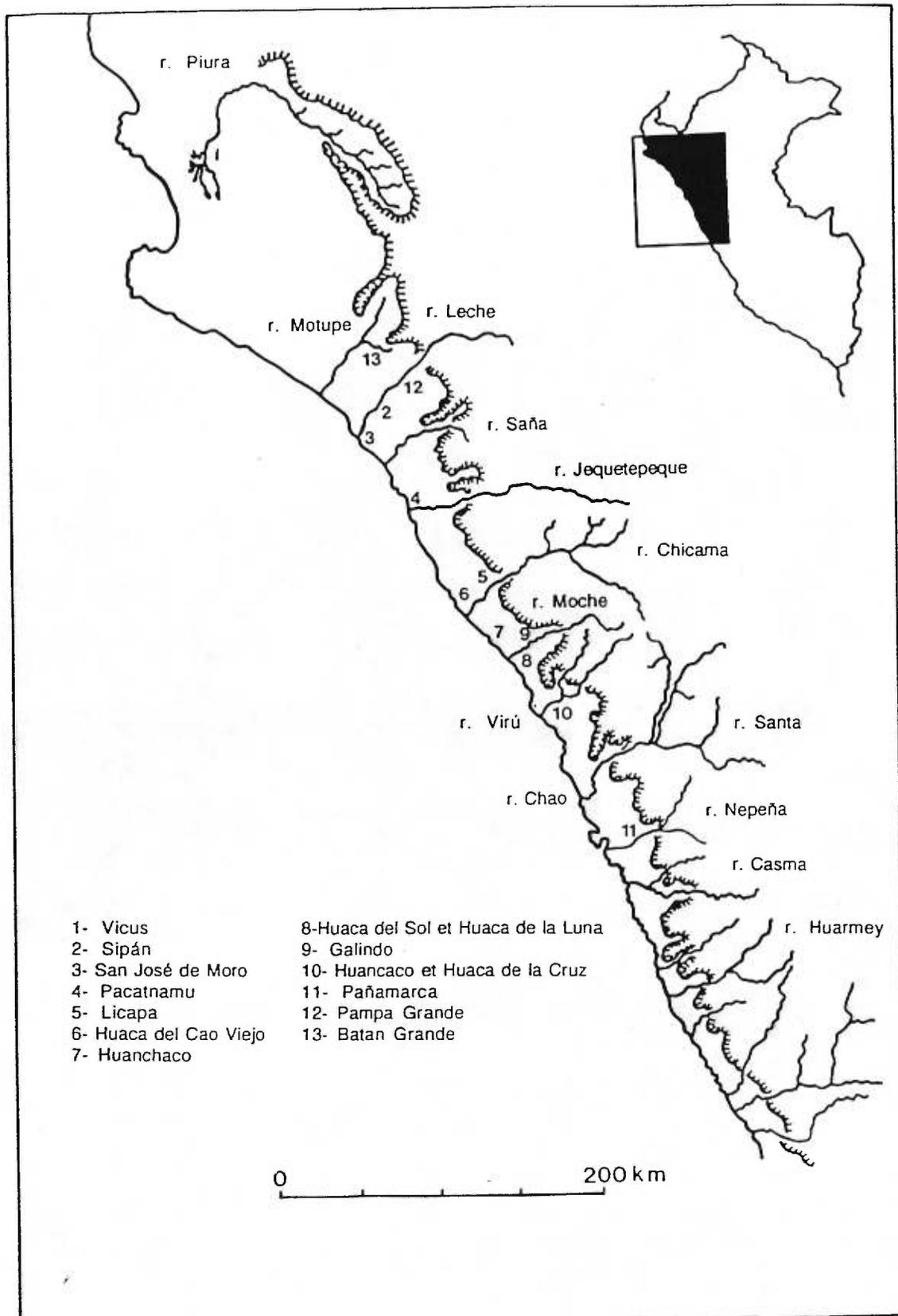
L'analyse de cette collection d'instruments musicaux nous a finalement permis de démontrer par inférence que les activités funéraires et sacrificielles étaient probablement au cœur des activités et des préoccupations quotidiennes des habitants de la Zone Urbaine Moche. Plusieurs hypothèses de recherche furent proposées tout au long de ce mémoire ouvrant de nouvelles avenues à l'étude des instruments musicaux trouvés en contexte archéologique andin.

À ce sujet une étude importante consisterait en l'analyse typologique des sifflets figurines en tenant compte des acteurs iconographiques qui y sont moulés, poursuivant les hypothèses présentées au chapitre 3 associant les femmes à l'usage de ces sifflets. Une telle étude nécessiterait cependant l'ajout de nombreuses pièces archéologiques, de préférence complètes, à notre corpus, nous permettant ainsi d'identifier les acteurs moulés sur ces sifflets.

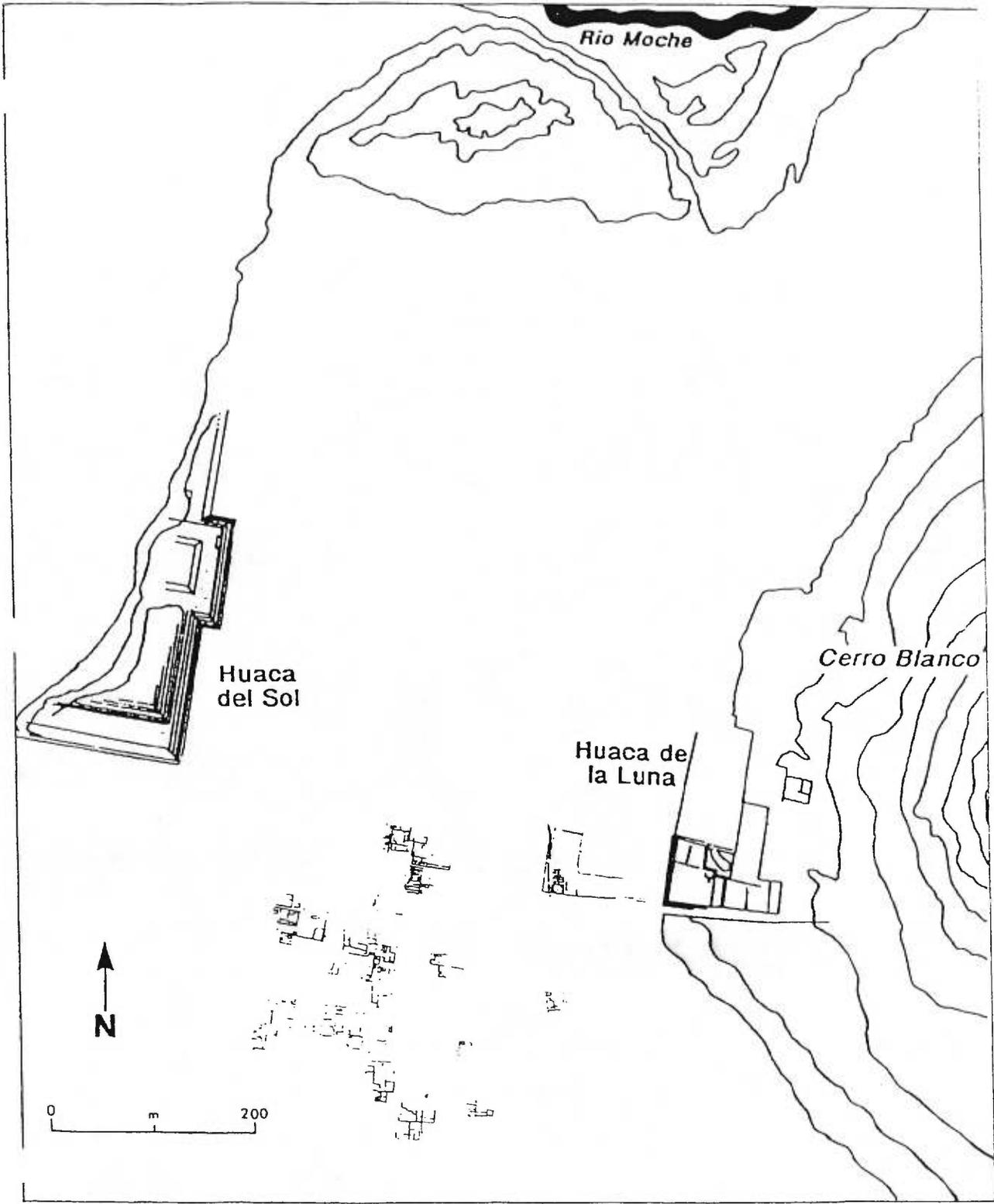
Finalement, une étape importante dans l'avancement de la compréhension et de l'évaluation de l'importance du musicien moche passe par la fouille systématique d'autres sites archéologiques dans lesquels l'analyse des instruments musicaux sera prise en considération. En effet, à la lumière des résultats présentés ici, nous croyons que la découverte de simples fragments d'instruments musicaux permet de jeter un regard différent sur des éléments de la vie quotidienne, rituelle et guerrière touchant toutes les classes sociales d'une société complexe.

Cartes

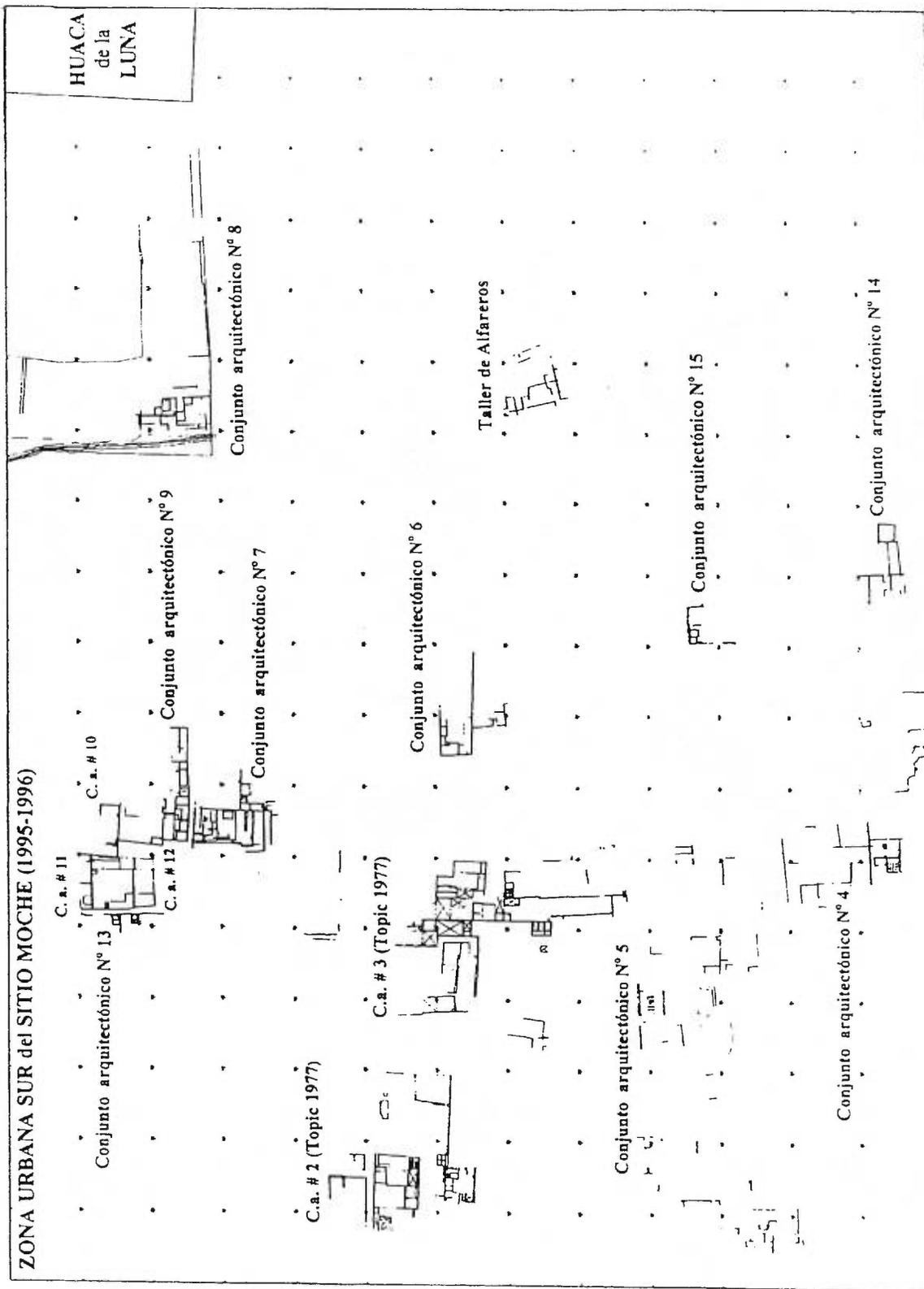
Carte 1



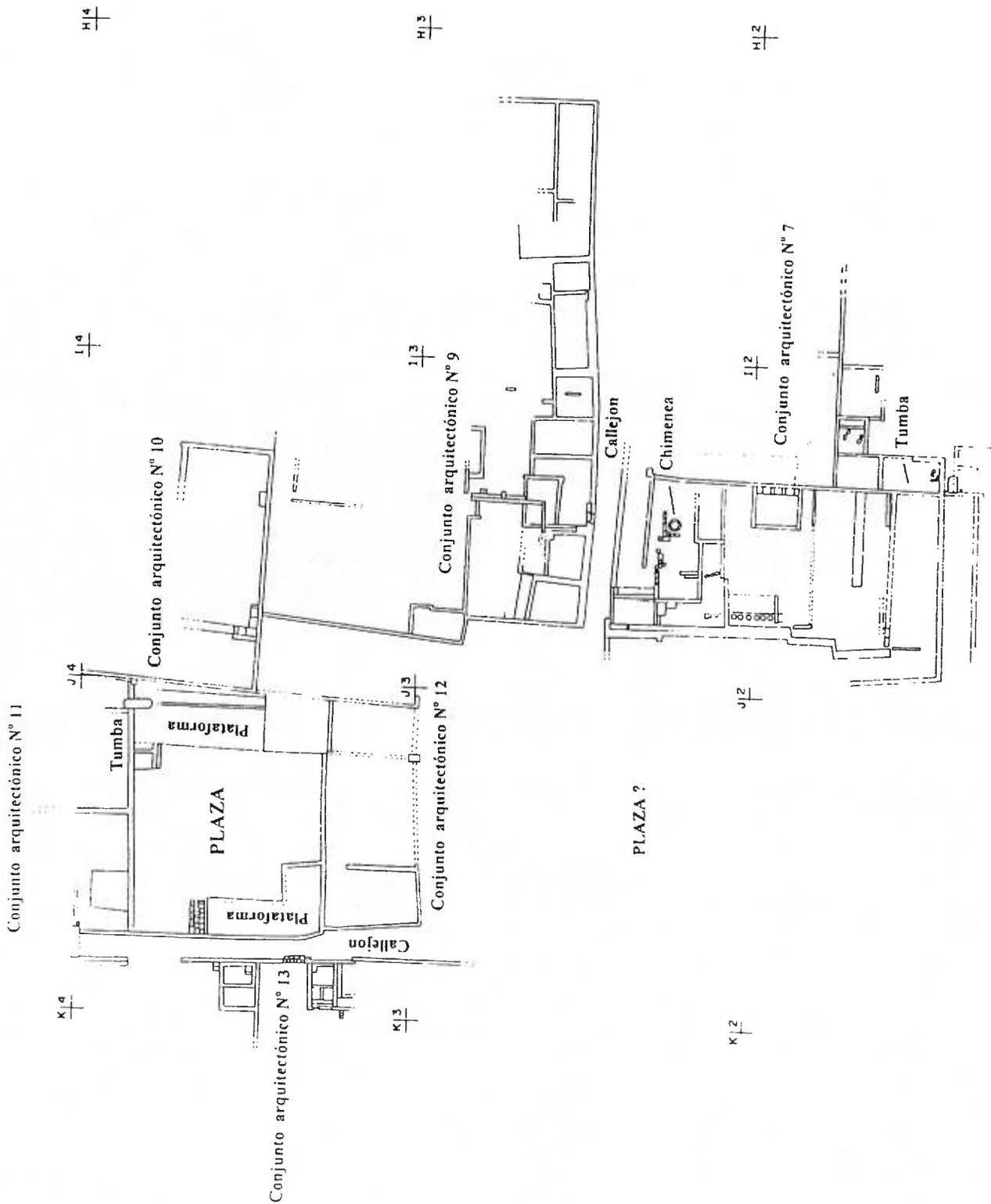
Carte 2



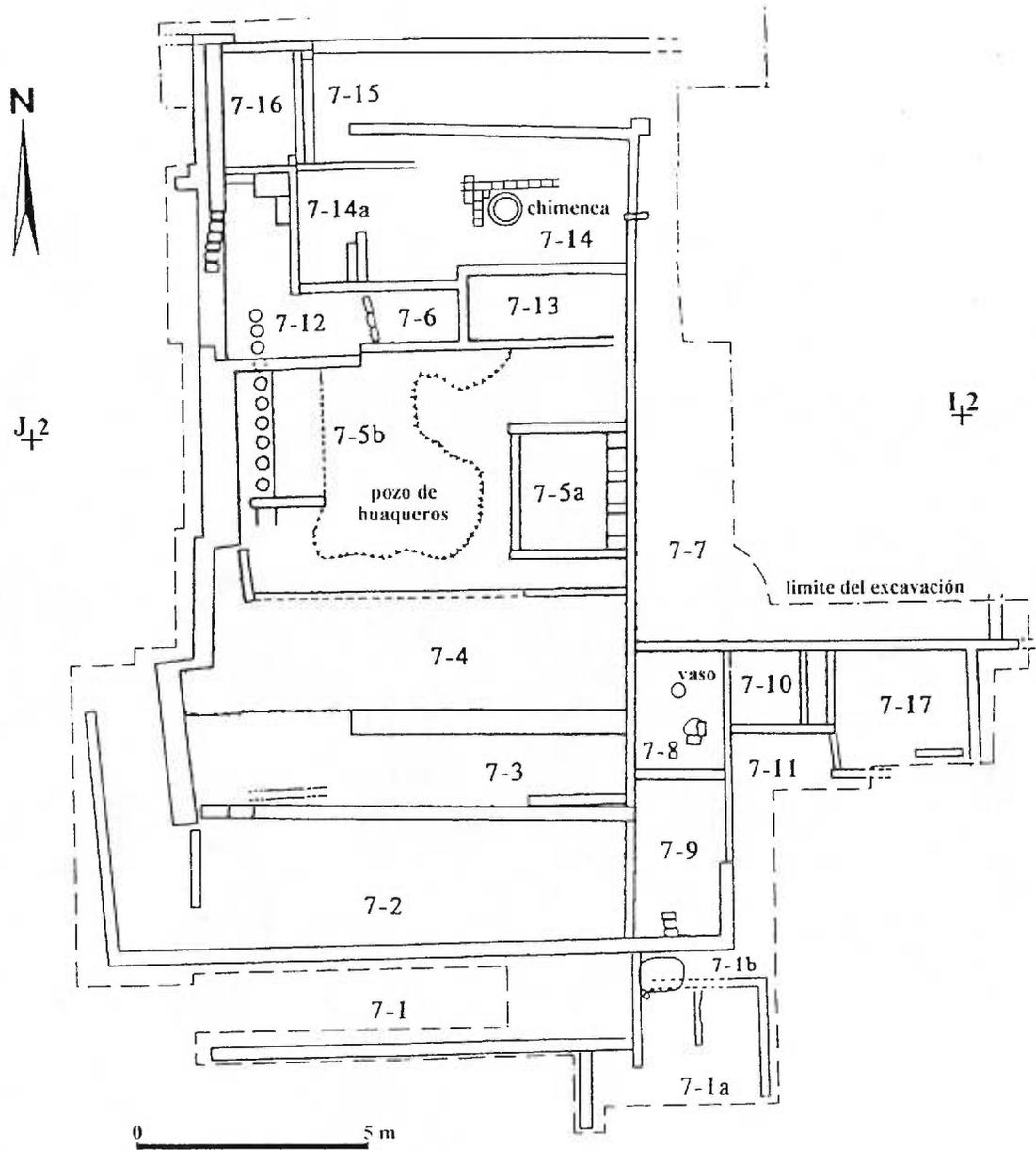
Carte 3



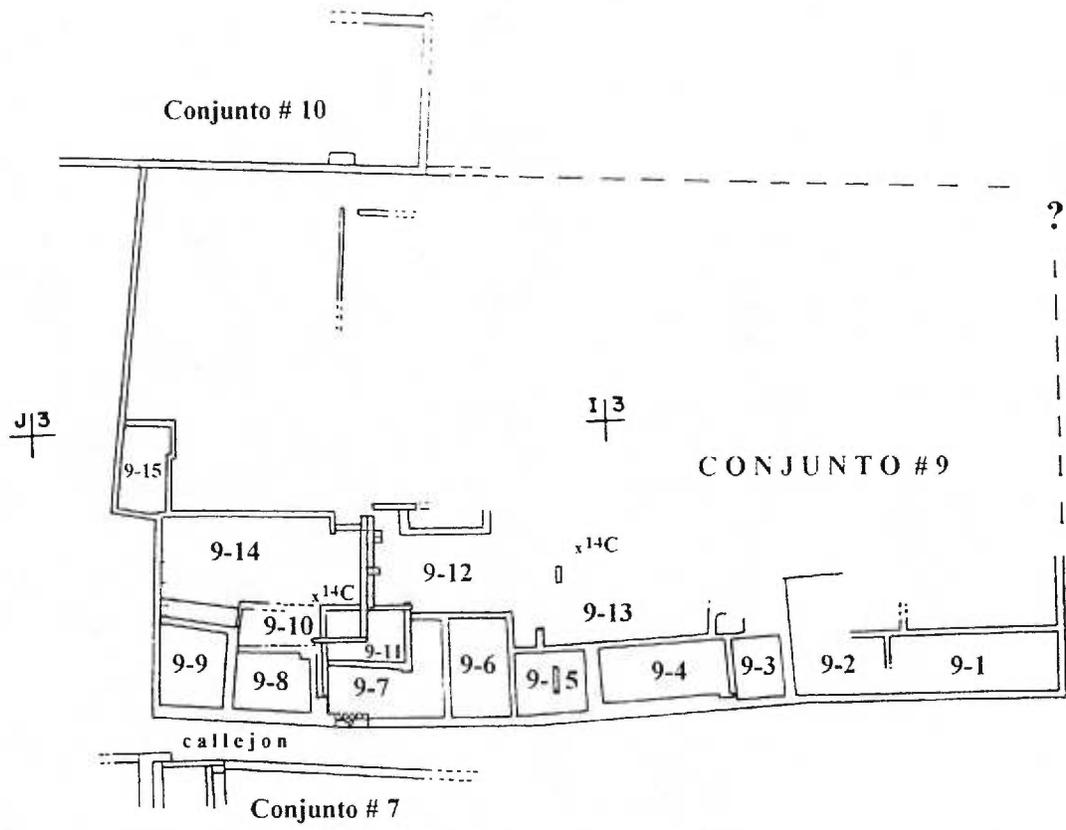
Carte 4



Carte 5



Carte 6



Figures

Figure 1



a



b



c



d

Figure 2

a

FIESTA DE LOS CONDES VIOS
AIA MILLA ZAIMATA



b

PROCIÓN AIVNOSIPENITÈCIA
VACALLIZACVHLLAON
CVI



c

EL DOZEÑO INGA
OPACVCIGVAL^{PA}



Figure 3

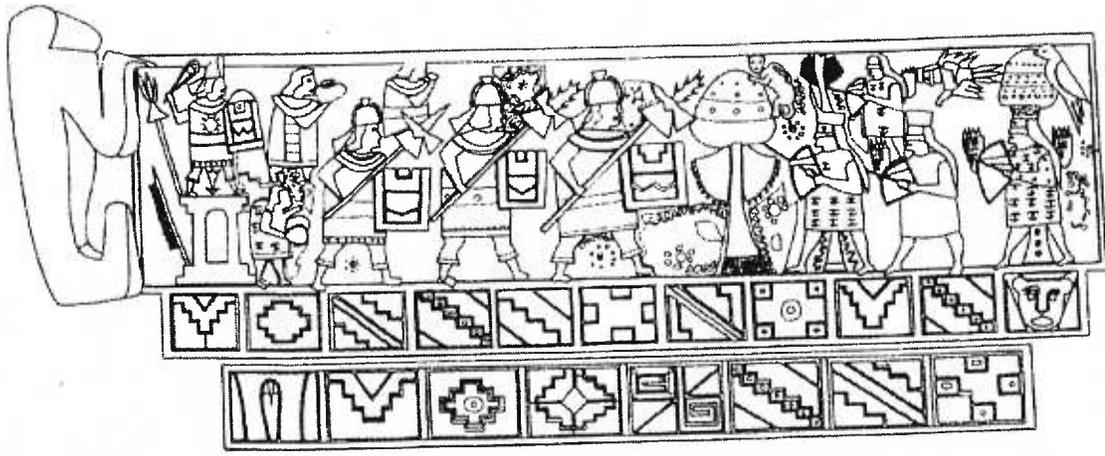


Figure 4

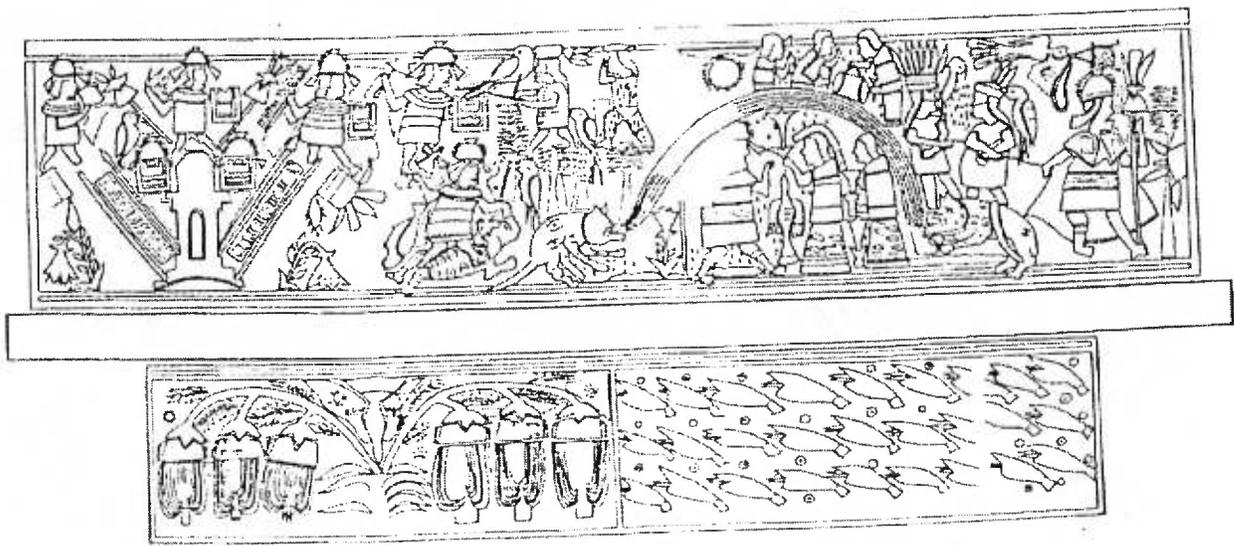


Figure 5

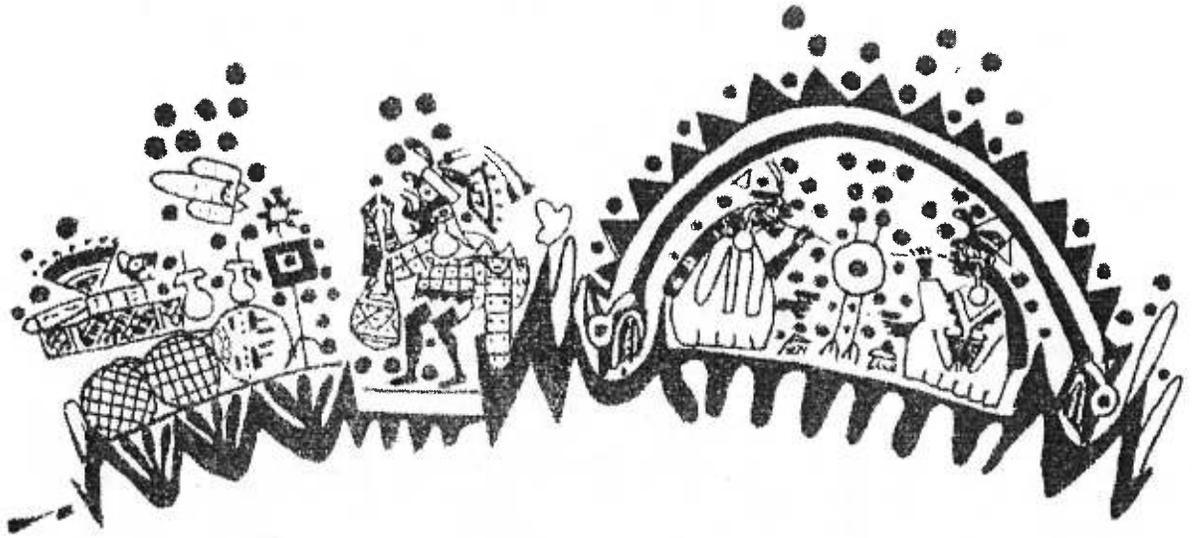


Figure 6

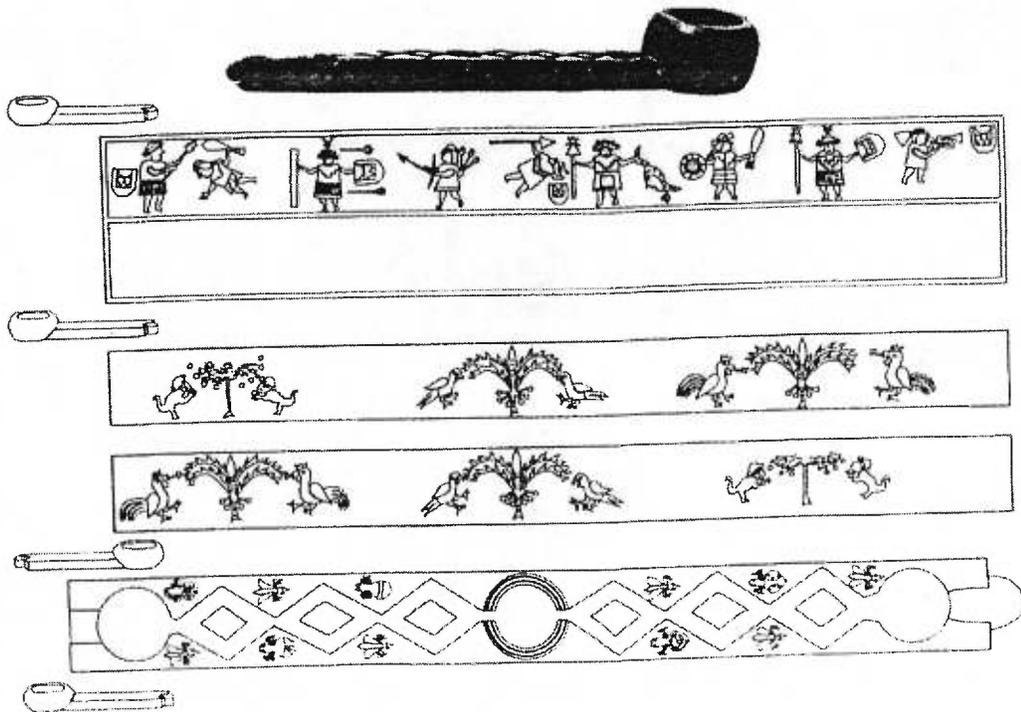
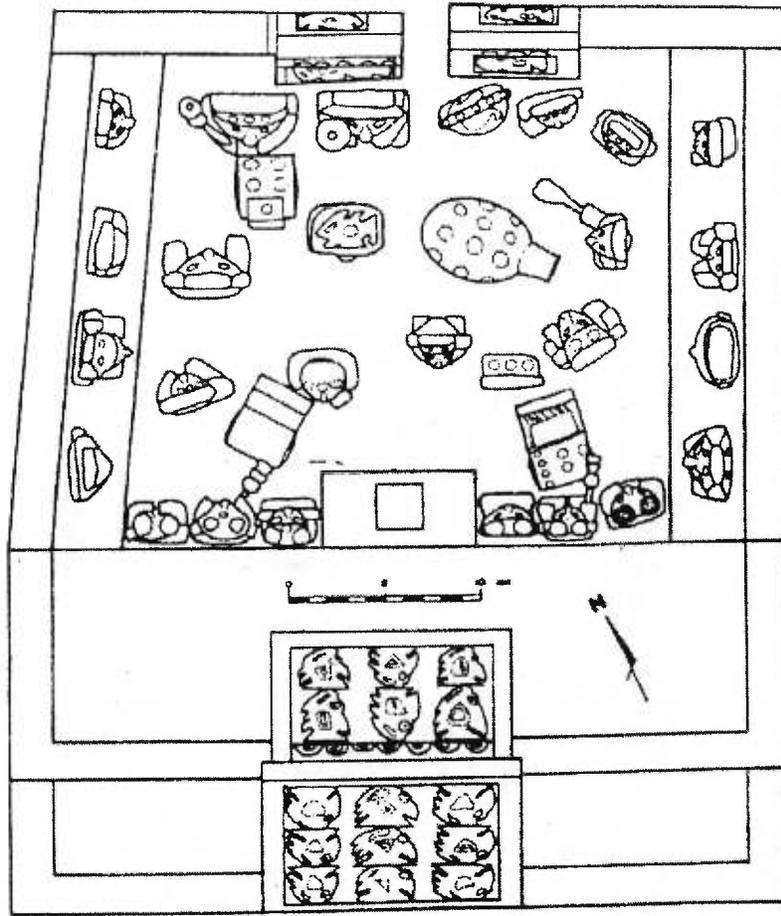
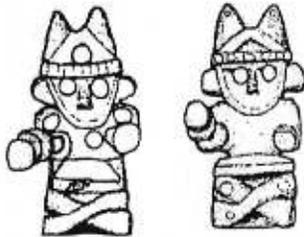


Figure 7

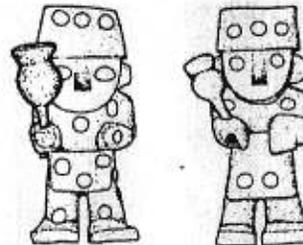


Musiciens qui participent à cette scène :

Tambourineurs



Porteurs de sonnaille



Flûtistes



Figure 8

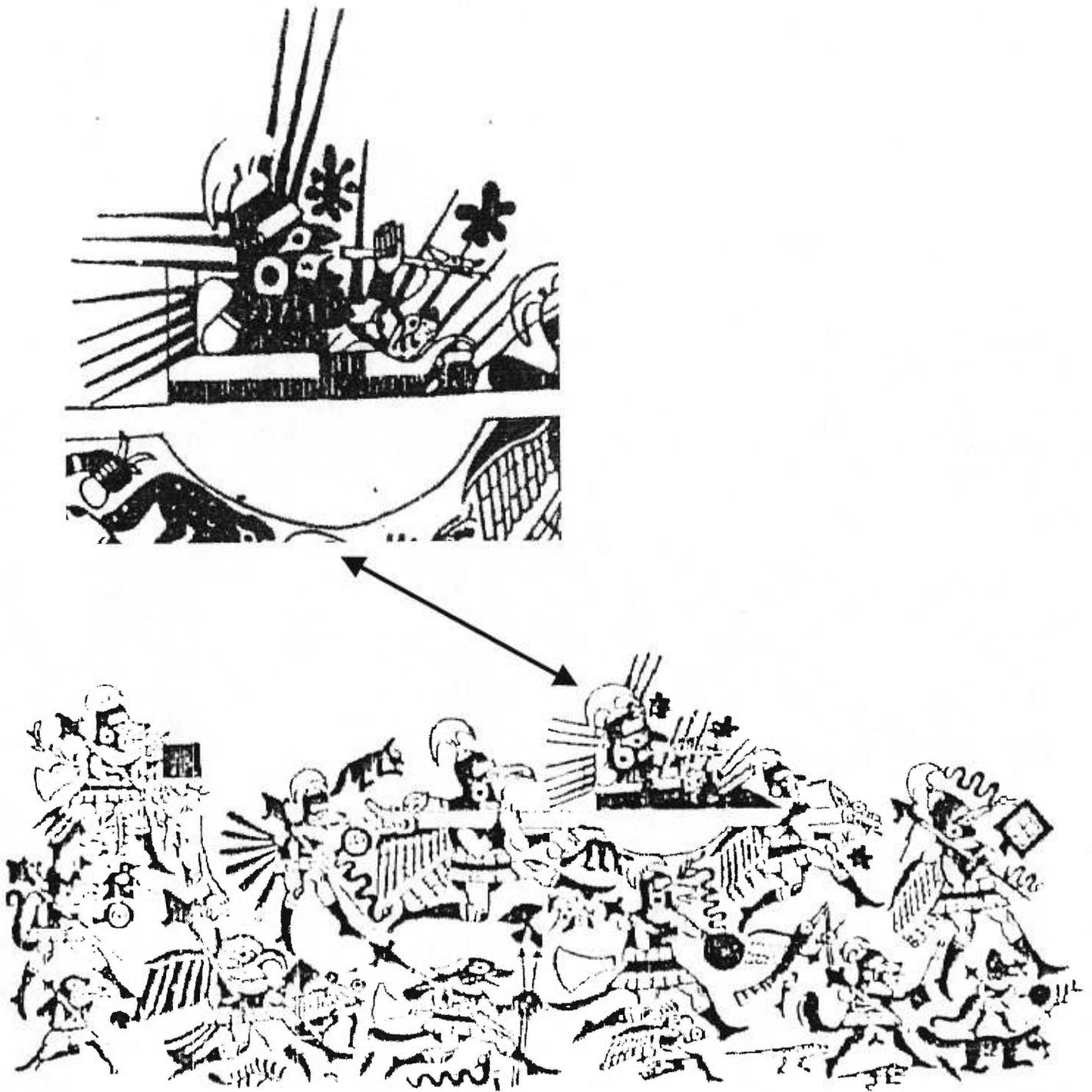


Figure 9

Joueur de conque marine.



Figure 10

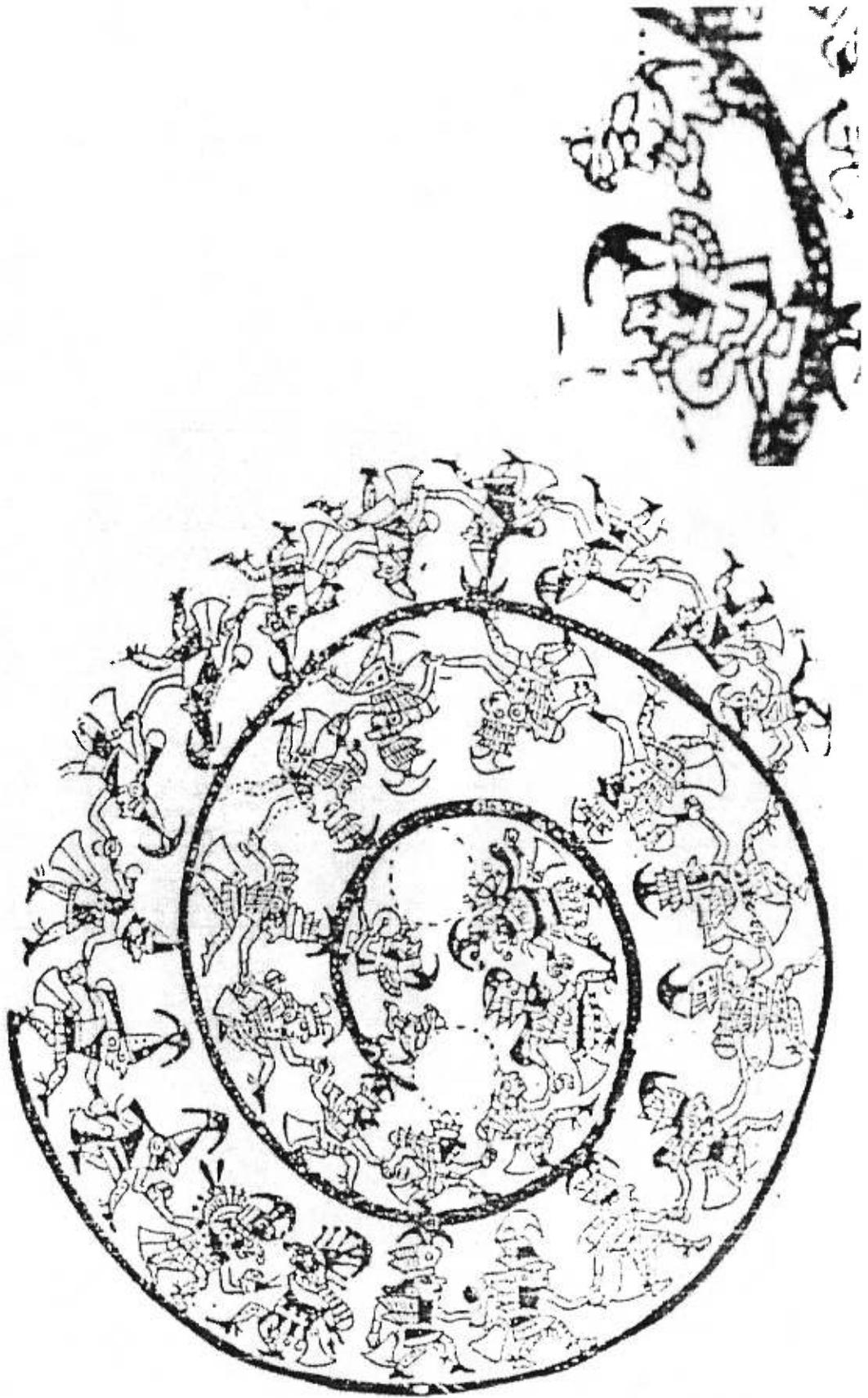


Figure 11

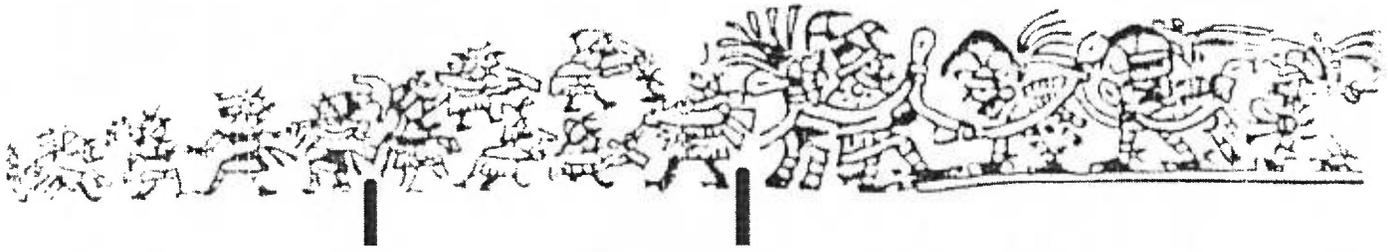
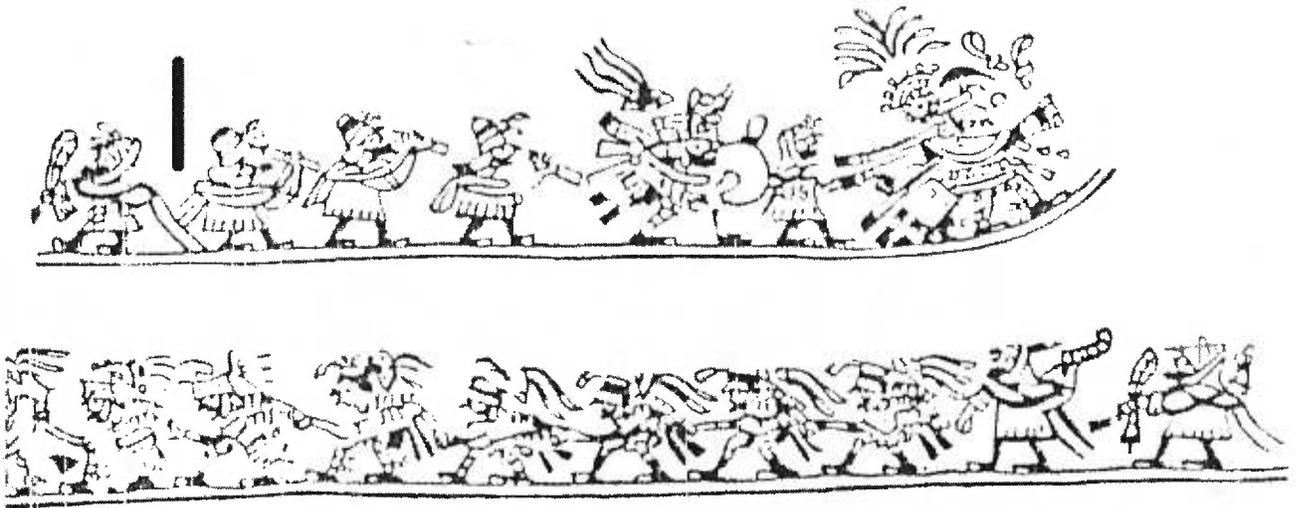


Figure 12

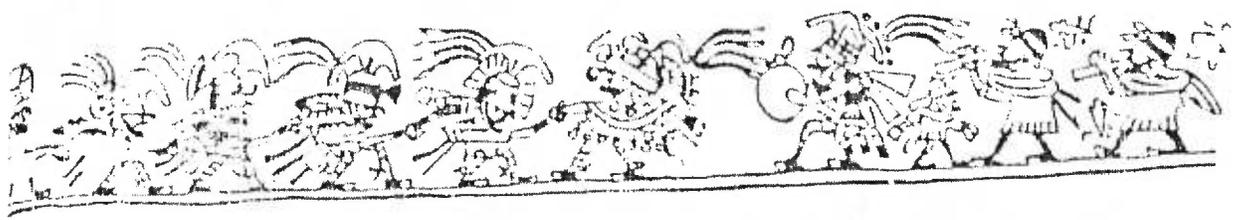
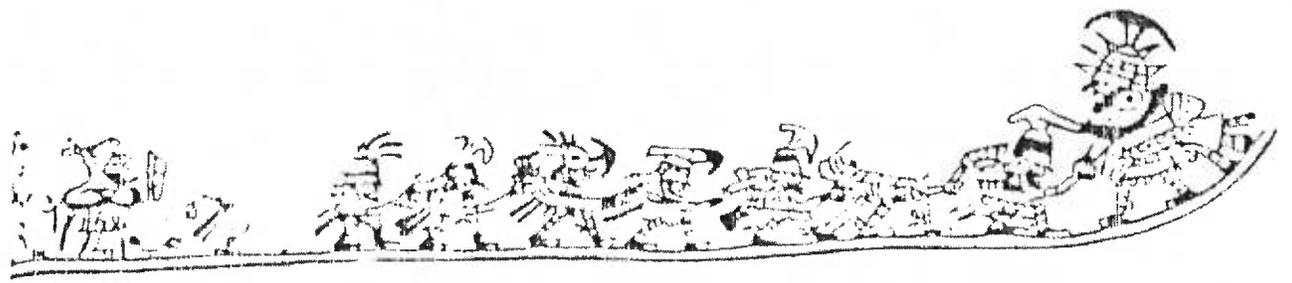


Figure 14



Figure 13



Figure 15

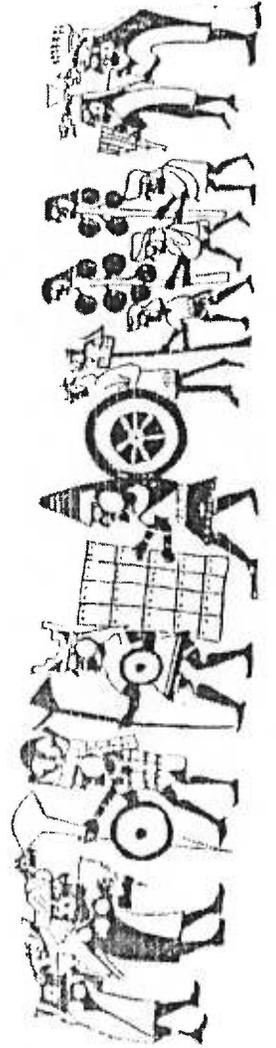
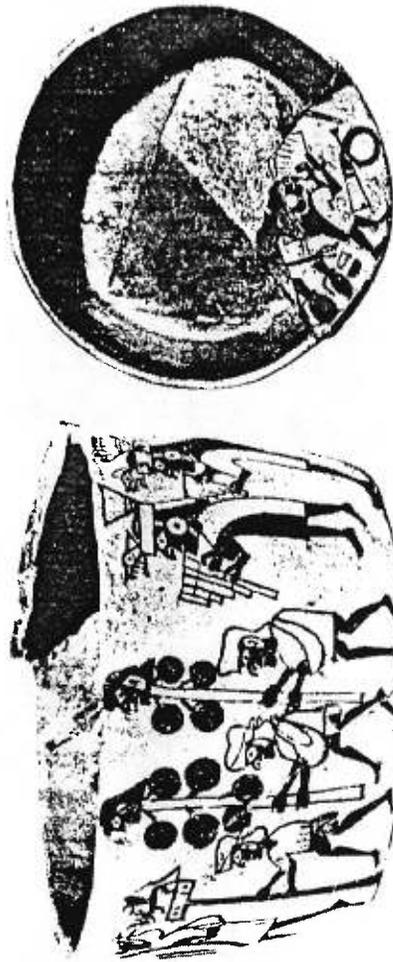


Figure 16

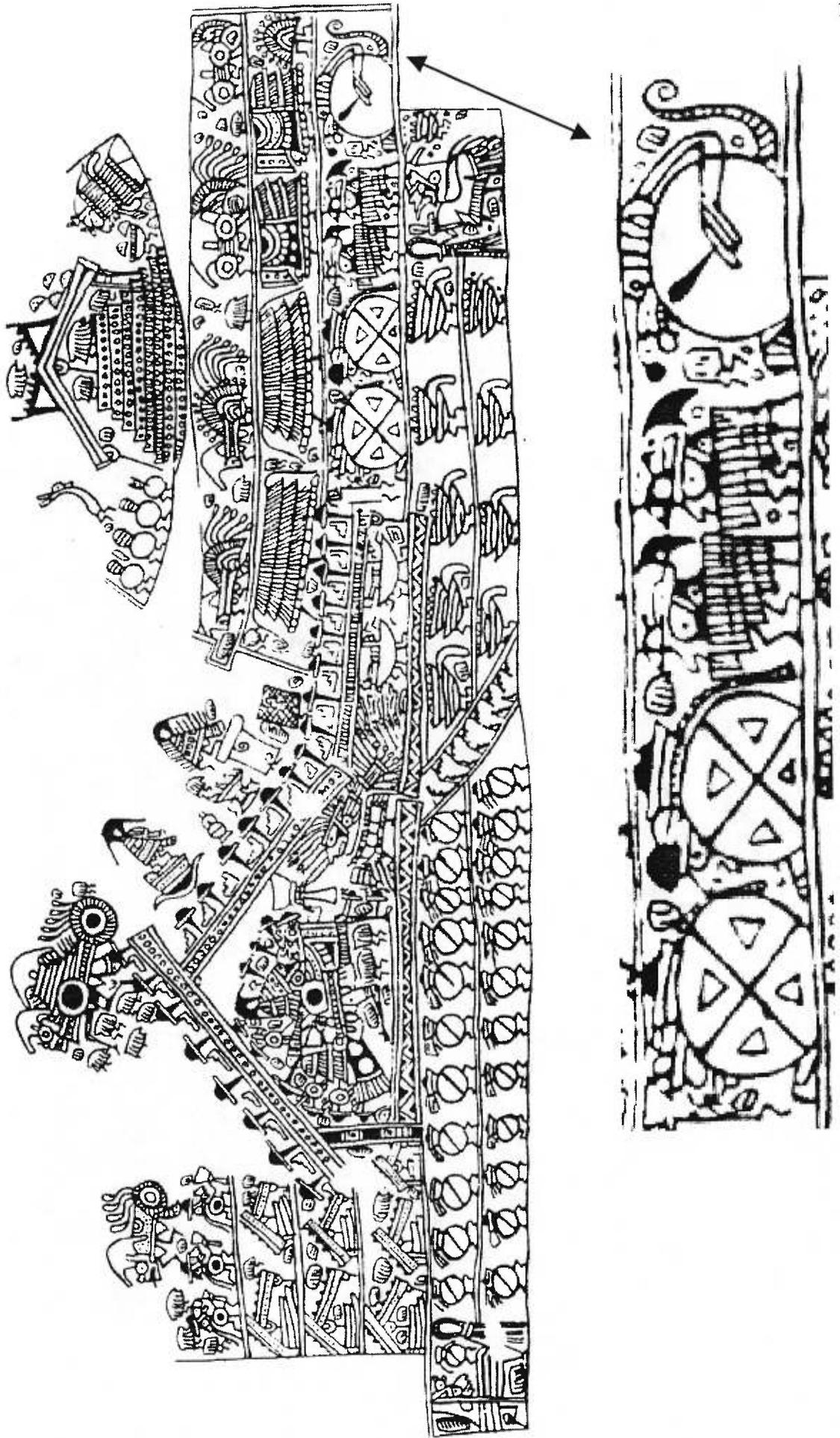


Figure 17



Figure 18

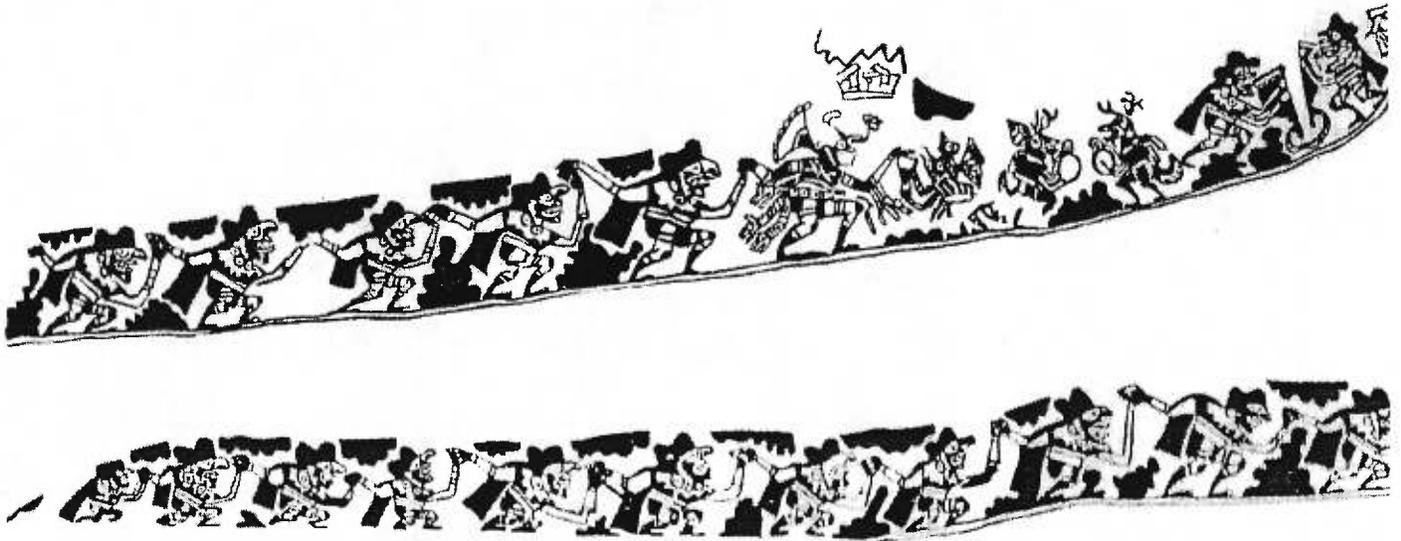


Figure 19

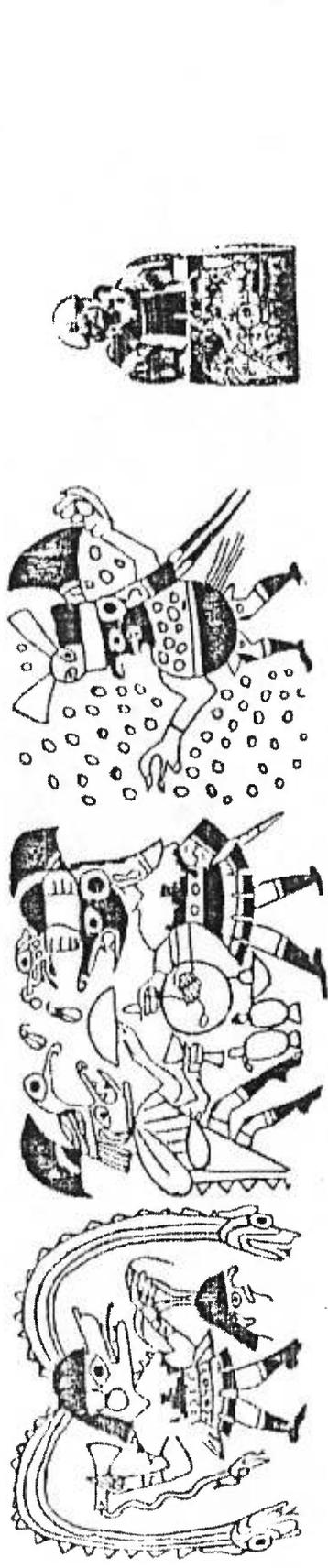


Figure 20

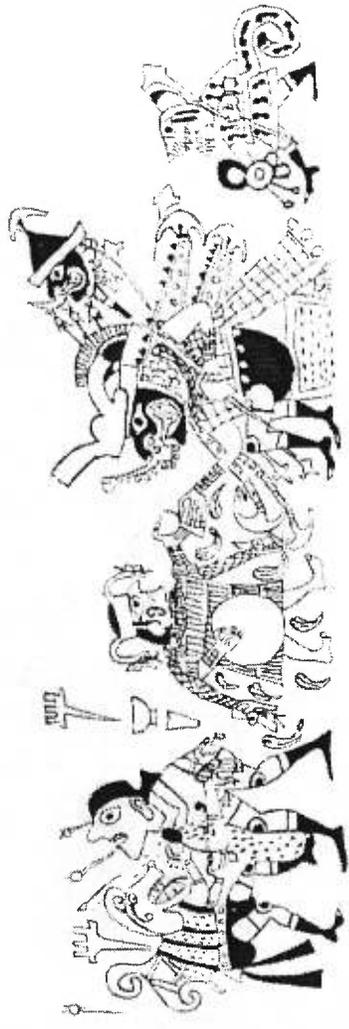
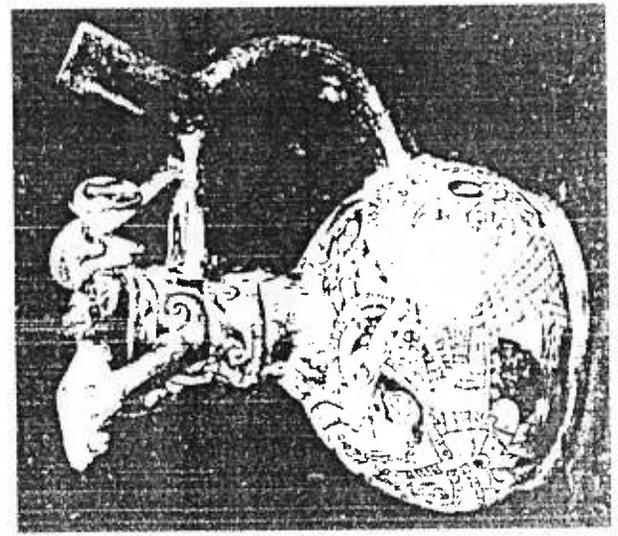


Figure 21

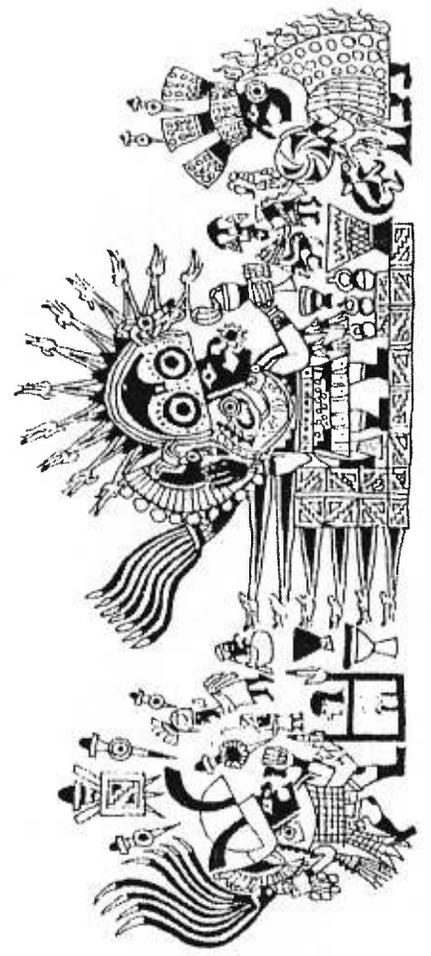


Figure 22



Figure 23



Figure 24a



Figure 24b

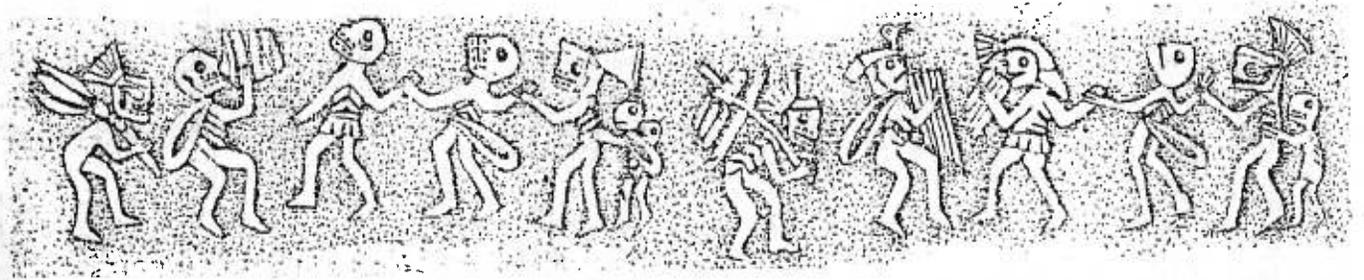


Figure 24c



Figure 24d



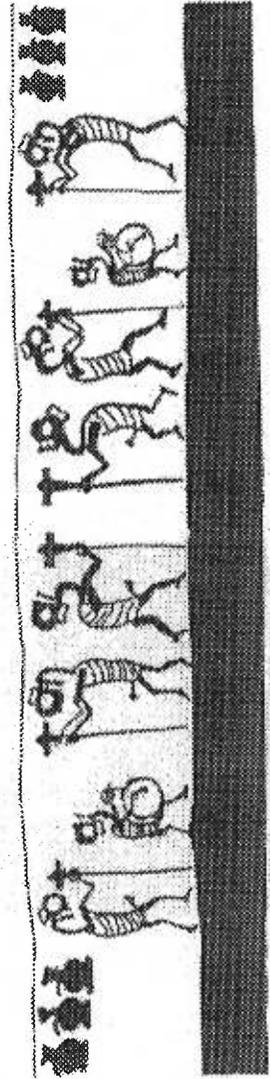
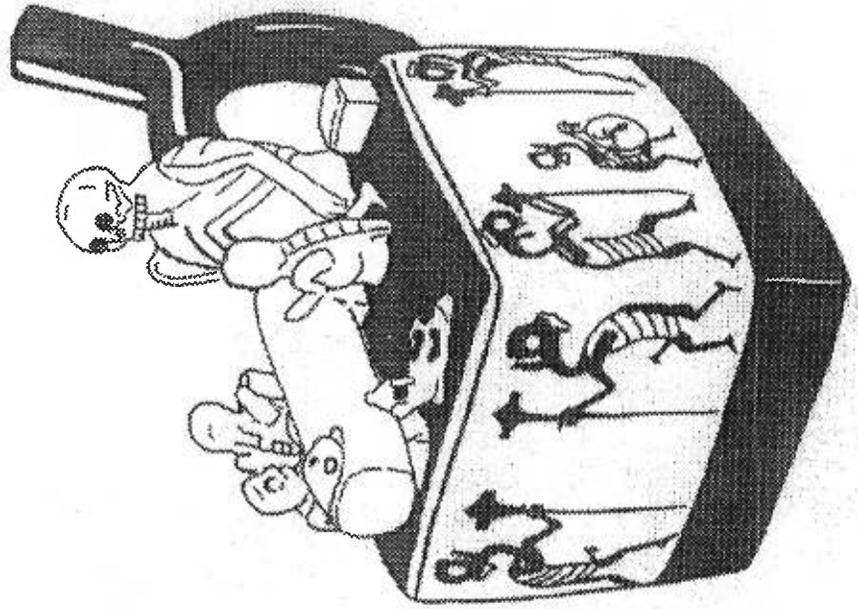


Figure 25

Figure 26



Figure 27

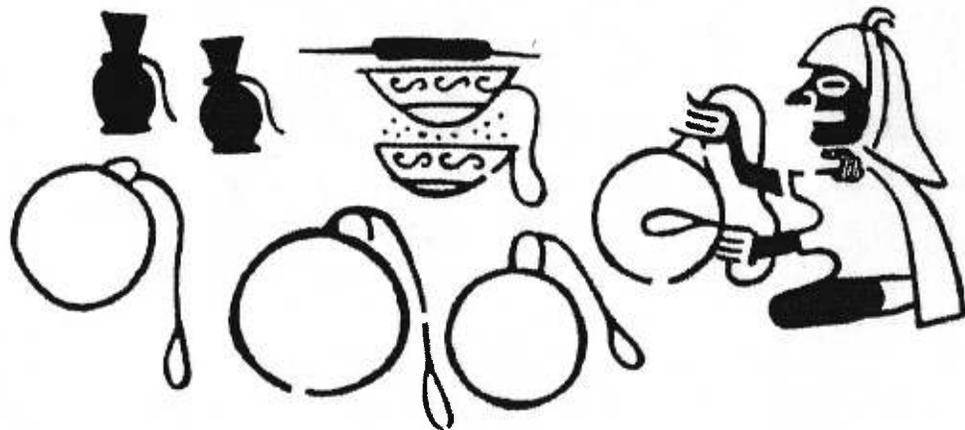


Figure 28 a,b,c,d,e

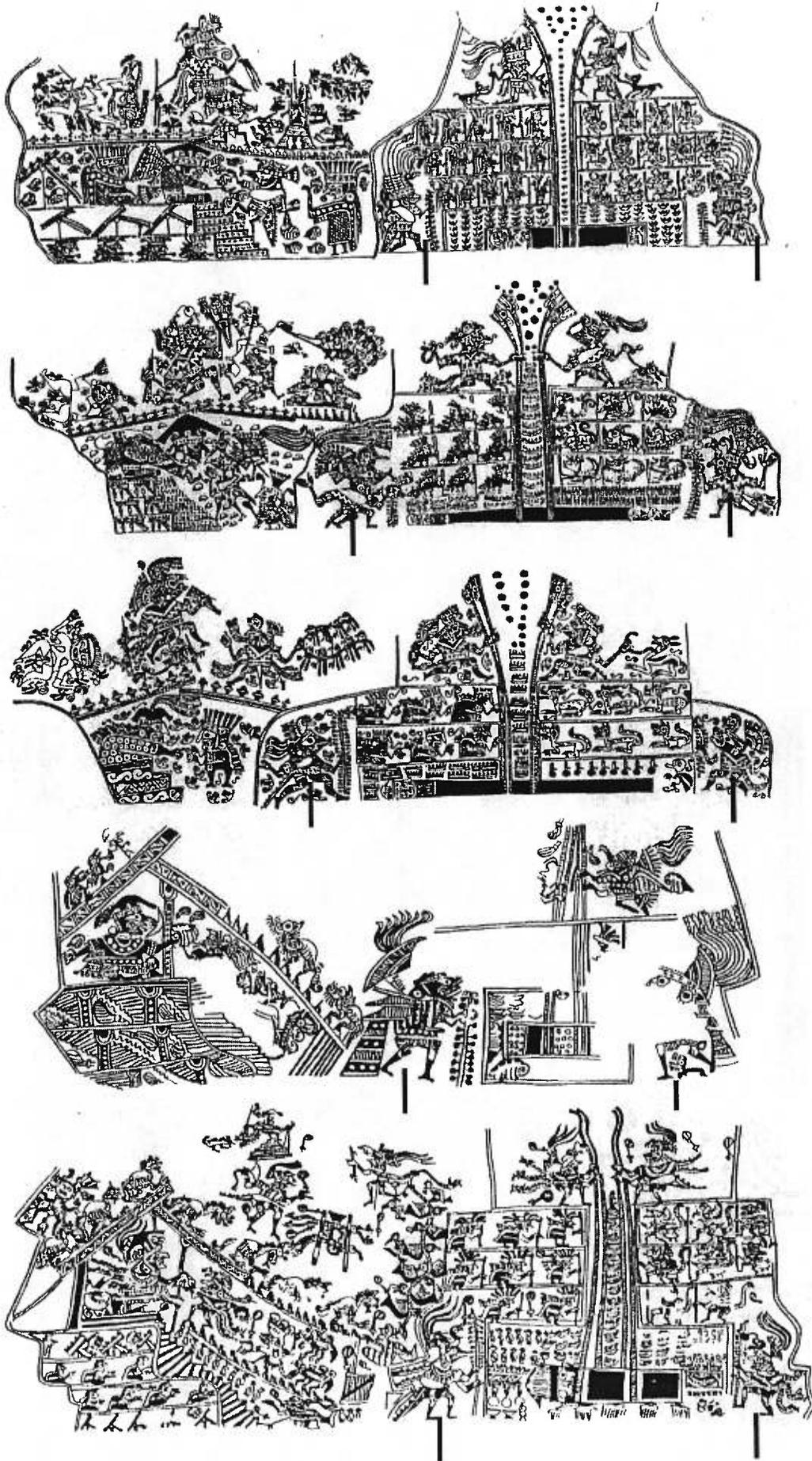


Figure 29



Figure 30



Figure 31a

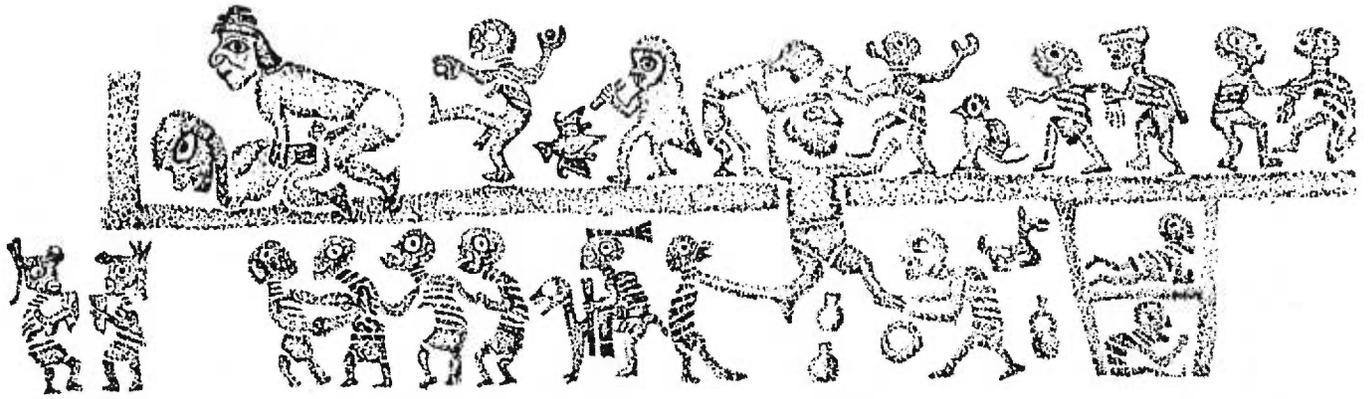


Figure 31b

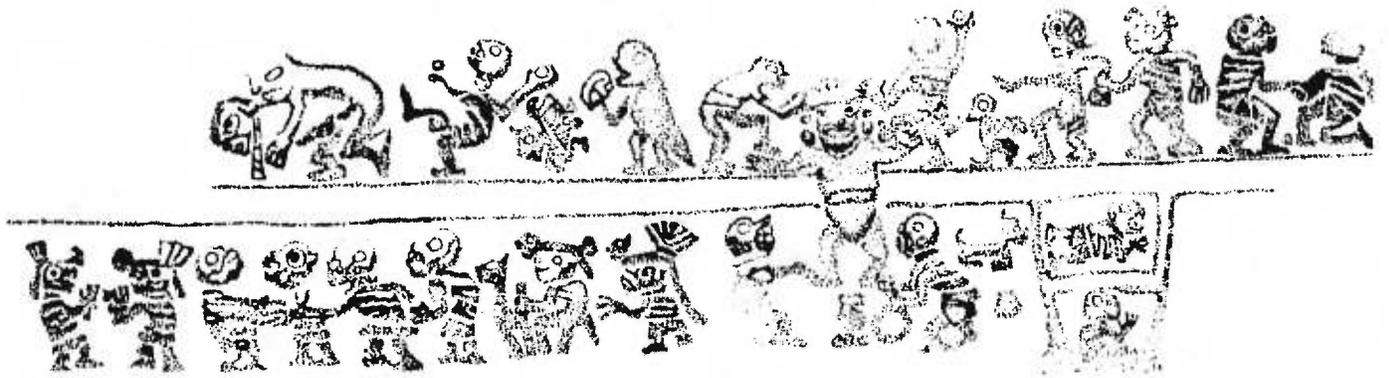


Figure 32

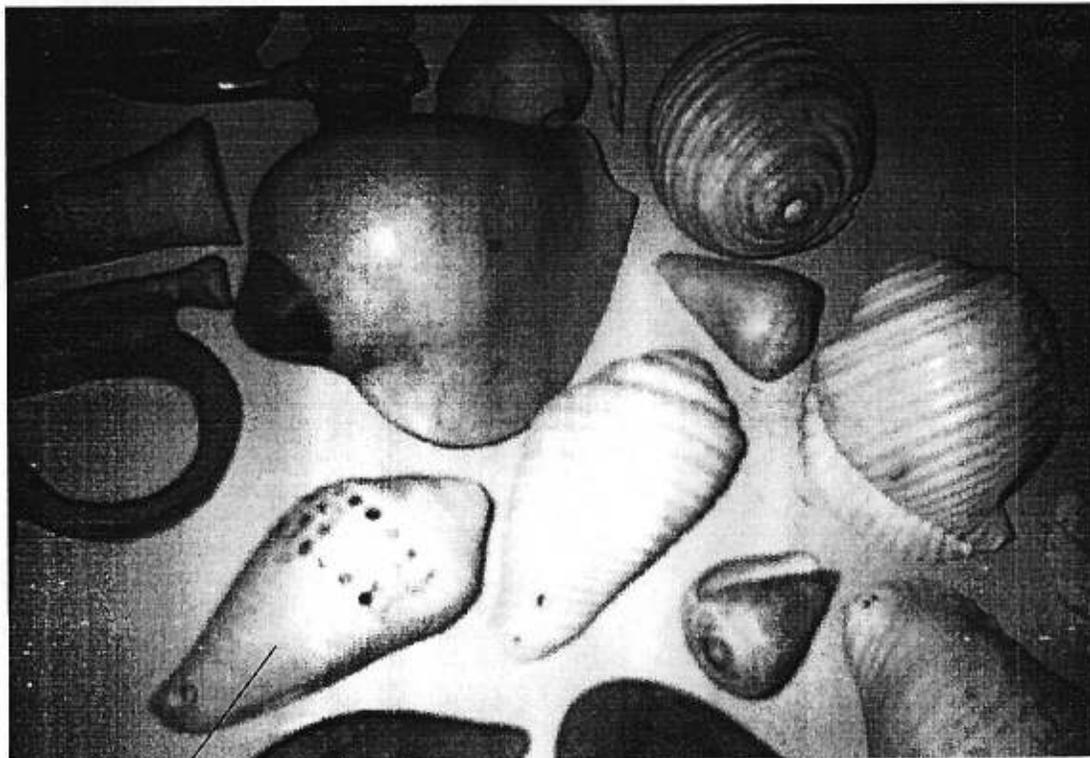


Figure 33



Figure 34a

Flûte de Pan en céramique

Figure 34b

Conque ayant des incrustations de pierres précieuses.

Figure 35a

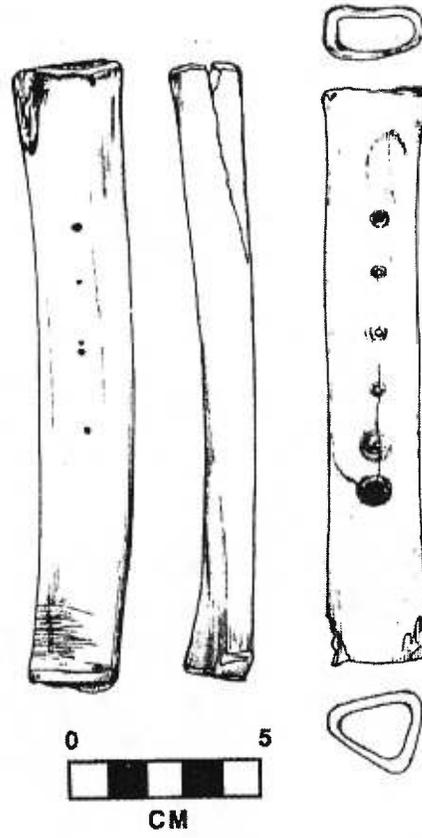


Figure 35b

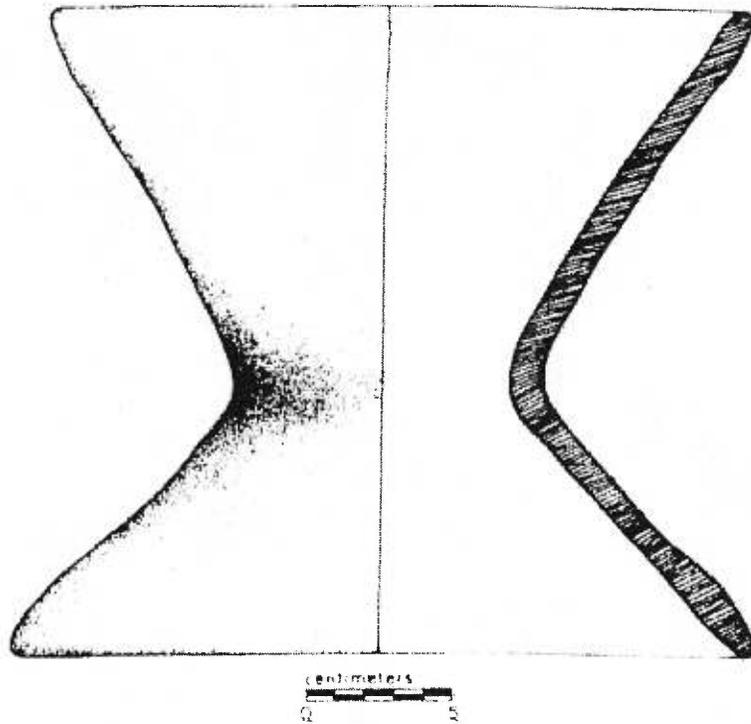


Figure 36

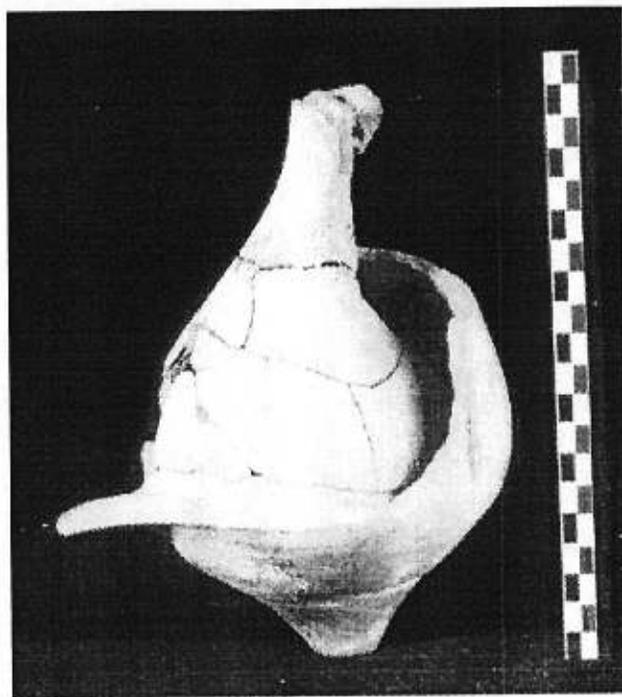
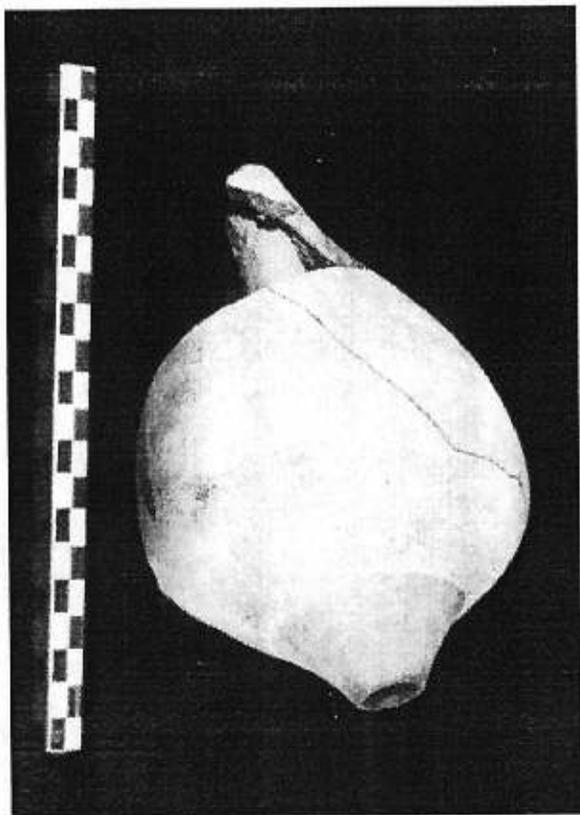


Figure 37



Figure 38



Figure 39

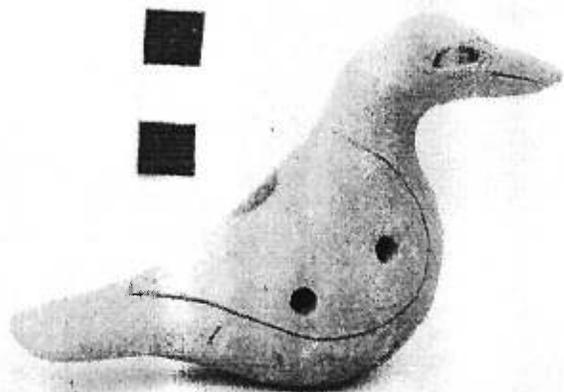


Figure 40



Tambour correspondant aux descriptions ethnohistoriques décrivant l'utilisation du corps des guerriers vaincus dans la confection de tambour.

Corps ● et tête ● de l'individu.

Figure 41a



Figure 41b

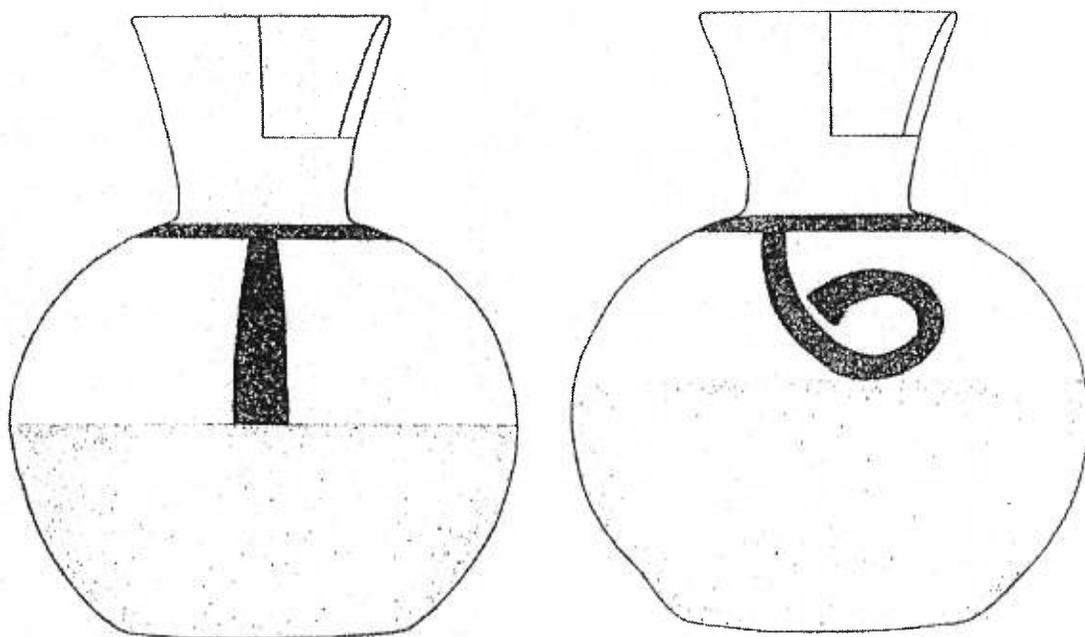


Figure 42a



Figure 42b



Figure 43



Figure 44a



Figure 44b



Figure 45a



Figure 45b



Figure 46

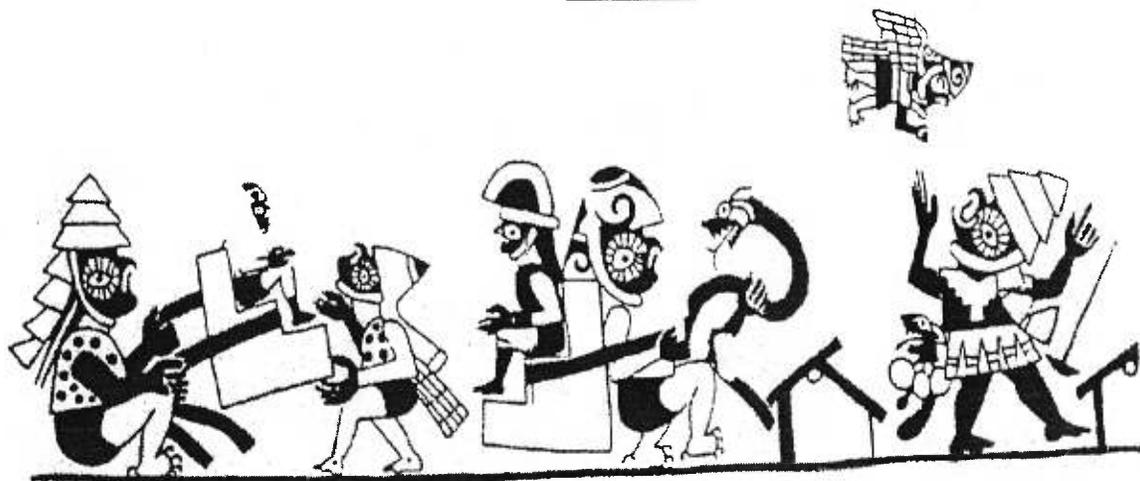


Figure 47



Ouvrages Cités

- ACOSTA, J. de (1987) "Historia natural y moral de las Indias", Edición de Jose Alcina Franch, *Cronicas de America* 34, *Historia* 16, Madrid.
- ALVA, W. (1990) "New Tomb of Royal Splendor", *National Geographic*, vol. 177, no. 6, p. 2-15.
- (1988) "Discovering the New World's Richest Unlooted Tomb", *National Geographic*, vol. 174, no. 4, p. 509-550.
- ALVA, W. et DONNAN, C.B. (1993) "Royal Tombs of Sipán", University of California Press, Berkeley.
- ARCE, J.P. de (1993) "Siku", *Revista Andina*, vol. 11, no. 2, Diciembre, Cusco, Perú, p.473-486.
- ARETZ, I. (1977) "América latina en su música", Edición Siglo Veintiuno, México.
- ARSENAULT, D. (1994) "Symbolisme rapports sociaux et pouvoir dans les contextes sacrificiels de la société Mochica (Pérou Précolombien)", Thèse de Doctorat, Université de Montréal.
- (1987) "Le Phénomène de la Mort et les Activités de l'Âme dans l'Après-Vie chez les Moche (ou Mochica) une Culture de la Côte Nord du Pérou (I^{er} au VIII^{ème} siècle après. J-C.)", Mémoire de Maîtrise, Université de Montréal.
- ARRIAGA, P.J. de (1968) "The extirpation of idolatry in Peru [1621]", translated and edited by L. Clark Keating, University of Kentucky Press, Lexington.
- (1621) "Extirpacion de la idolatria del Piru", Geronymo de Contreras, Lima.
- BAUMAN, M.P. (1980) "Música andina de Bolivia", Centro Portales y Lauro y CIA, Cochabamba, Bolivia.
- BENSON, E. (1982) "The Well-Dressed Captives : Some observations on Moche Iconography", In *Baessler Archiv*, band LV (N.F. XXX), p.181-222.
- (1980) "Garments as Symbolic Language in Mochica Art", In *Actes du XLII ème Congrès International des Américanistes*, vol. VII, p.291-299.
- (1975) "Death-associated Figures on Moche Pottery", In *Death and the Afterlife in Precolumbian America*, a Conference at Dumbarton Oaks, October 1973, Washington, Dumbarton Oaks.
- (1972) "The Mochicas : Aculture of Peru", Praeger Publishers, New York and Washington.

BERNIER, H.(1999)“L’usage de la parure corporelle dans la culture Moche du Pérou précolombien et le cas du site Moche capitale urbaine”, Département d’anthropologie, Faculté d’Art et Science, Université de Montréal.

BOLANOS,C.(1985)“La música en el Antiguo Perú”, In La música en el Perú, Patronato Popular y Porvenir Pro Música Clásica, Lima.

BOURGET,S.(1998-In Press)“Children and Ancestors : Ritual Practices at the Moche Site of Huaca de la Luna, North Coast of Peru”, In Ritual Sacrifice in Ancient Peru : New Discoveries and Interpretations, edited by E.P. Benson, Texas University Press, Texas.

------(1997)“La colère des ancêtres, découverte d’un site sacrificiel à la Huaca de la Luna, vallée de Moche”, In À l’ombre du Cerro Blanco, nouvelles découvertes sur la culture Moche de la côte nord du Pérou, Édité par C.Chapdelaine, p.83-99. Les Cahiers d’anthropologie NO. 1, Département d’anthropologie, Université de Montréal, Montréal.

------(1996)“REVIEW of the Royal Tombs of Sipán, Alva, W. et Donnan, C.B.,1993”, Latin American Antiquity, vol. 7, no. 1, p.81-82.

------(1994a)“El Mar y la Muerte en la Iconografía Moche”, In Moche : Propuestas y Perspectivas, Actas del Primer Coloquio sobre la Cultura Moche, Trujillo del 12-16 abril 1993, Série Travaux de l’Institut Français d’Études Andines, Tome 79, Lima, p.425-447.

------(1994b)“Bestiaire sacré et flore magique : Écologie rituelle de l’iconographie de la culture Mochica, côte nord du Pérou”, Thèse de doctorat, Université de Montréal, Montréal.

BUIKSTRA,J.E.(1995)“Tombs for the Living... or ... for the Dead : The Osmore Ancestors”, In Tombs For The Living : Andean Mortuary Practices, A Symposium at Dumbarton Oaks 12th and 13th october 1991, Edited by Tom D. Dillehay, Dumbarton Oaks Research Library and Collection, Washington, D.C.

CABELLO BALBOA,M.(1951[1586])“Miscelánea antártica : Una historia del Perú antiguo”, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Lima.

CABELLO,P. et MARTÍNEZ,C.(1988)“Música y Arqueología en América Precolombina, Estudio de una colección de instrumentos y escenas musicales”, BAR International Series 450, Great Britain.

CALANCHA,A. de la (1638)“Corónica moralizada del orden de San Augustin en el Peru, con sucesos egenplares [sic] vistos en esta monarquía”, Pedro Lacavalleria, Barcelona.

CASTILLO,L.J.(1989)“Personajes míticos. escenas y narraciones en la iconografía mochica”, Pontificia Universidad Catolica Del Peru, Fondo Editorial.

CHAPDELAIN, C. (1998) "Investigaciones en el Centro Urbano Moche Informe del proyecto arqueológico Zona Urbana Moche (ZUM) – Mayo, Junio y Julio 1998-", Département d'anthropologie Université de Montréal y Facultad de Ciencias Sociales Universidad Nacional de Trujillo.

----- (1997) "Le tissu urbain du site Moche, une cité péruvienne précolombienne", In À l'ombre du Cerro Blanco, nouvelles découvertes sur la culture Moche de la côte nord du Pérou, Édité par C. Chapdelaine, p.11-81. Les Cahiers d'anthropologie NO. 1, Département d'anthropologie, Université de Montréal, Montréal.

CIEZA DE LEON, P. de l. (1986) "Descubrimiento y conquista del Peru", Edición de Carmelo Saenz de Santa Maria, *Cronicas de America* 17, *Historia* 16, Madrid.

----- (1985) "El senorio de los Incas", Edición de Manuel Ballesteros, *Cronicas de America* 5, *Historia* 16, Madrid.

----- (1984[1550]) "Primera Parte de la Crónica del Perú", Edición de Manuel Ballesteros, *Cronicas de America* 4, *Historia* 16, Madrid.

COBO, B. (1893) "Historia del Nuevo Mundo", IV, Seville : Imp. de E. Rasco.

----- (1890-1893) "Historia del Nuevo Mundo", publiée par Márcos Jimenez de la Espada, Sociedad de bibliófilos andaluces, Séville.

"Constituciones synodales del Arzobispo de Los Reyes en el Peru" (1614). Tercera impresion. Lima, 1754.

CORDY-COLLINS, A. (1990) "Fonga Sidge, Shell Purveyor to the Chimú Kings", In Moseley, M.E, Cordy-Collins, A, The Northern Dynasties: Kingship and Statecraft in Chimor, p. 393-417. *Dumbarton Oaks Research Library and Collection*, Washington, D.C.

CUESTA DOMINGO, M. (1972) "El Sistema Militarista de los Mochicas", Revista Espanola de Antropologia Americana", vol. 7, no. 2, p.269-307.

DONNAN, C.B. (1995) "Moche Funerary Practice", In Tombs For The Living : Andean Mortuary Practices, A Symposium at *Dumbarton Oaks* 12th and 13th october 1991, Edited by Tom D. Dillehay, *Dumbarton Oaks Research Library and Collection*, Washington, D.C.

----- (1988) "Iconography of the Moche Unraveling the Mystery of the Warrior-Priest", National Geographic, vol. 174, no. 4, p. 551-555.

----- (1982) "Dance in Moche Art", Nawpa Pacha, no.20, p.97-120.

----- (1979) "Moche Art of Peru", 2^{ème} édition, Museum of Cultural History, University of California, Los Angeles (É.U).

- (1973)“Moche Occupation of the Santa Valley”, University of California Publication in Anthropology, vol. 8, University of California Press, Berkeley, Los Angeles, London.
- DONNAN,C.B. et CASTILLO,L.J.(1994)“Excavaciones de tumbas de Sacerdotisas Moche en San José de Moro, Jequetepeque”, In Moche : Propuestas y Perspectivas, Actas del Primer Coloquio sobre la Cultura Moche, Trujillo del 12-16 abril 1993, Série Travaux de l’Institut Français d’Études Andines, Tome 79, Lima, p.415-424.
- DONNAN,C.B. et MACKEY,C.J.(1978)“Ancient Burial Patterns of the Moche Valley, Peru”, University of Texas Press, Austin.
- DONNAN,C.B. et McCLELLAND(1997)“Moche burials at Pacatnamu”, In The Pacatnamu papers Volume 2, The Moche Occupation edited by Christopher B. Donnan et Guillermo A. Cock, p.17-188.
- (1979)“The Burial Theme in Moche Iconography”, Studies in Pre-Columbian Art and Archaeology, no. 21, Dumbarton Oaks, Trustees for Harvard University, Washington D.C.
- DOUGLAS,S. et DONNAN,C.B.(1974)“Shamanism in Moche Iconography”, In Ethnoarchaeology (Christopher B. Donnan and C. William Clewlow,Jr., eds.), p.49-77. Archaeological Survey, Monograph IV. Institute of Archaeology, University of California, Los Angeles.
- ENGEL,C(1875)“Musical instruments”, South Kensington Museum Art Handbooks, no 5. Londres.
- FIEDEL,S.J.(1993)“Prehistory of the Americas”, Second edition, Cambridge University Press, U.S.A.
- GUAMAN POMA DE AYALA,F.(1980[1615])“Nueva Cronica y Buen Gobierno”, Transcripción, Prólogo, Notas y Cronología de Franklin Pease, Tomo I y II, Biblioteca Ayacucho, Venezuela.
- HARCOURT,R.(1925)“La Musique des Incas et ses survivances”, Librairie Orientaliste Paul Geuthner, Paris.
- (1924)“Les Formes du Tambour à Membranes dans l’Ancien Pérou”, Journal de la Société des Américanistes,
- HAYASHIDA,F.M.(1999)“Style, Technology, and State Production : Inka Pottery Manufacture in the Leche Valley, Peru”, Latin American Antiquity, vol. 10, no. 4, p.337-352.
- HOCQUENGHEM,A.M.(1989)“Iconografía Mochica”, Pontificia Universidad Católica del Perú, Fondo Editorial, Tercera Edición.

- (1980) "Forme, Décor et Fonction : Les Vases à Sonnaile des Collections Mochicas du Museum Für Völkerkunde de Berlin", Baessler-Archiv, Neue Folge, Band XXVIII, p.181-202.
- HOYLE, A.M. (1985) "Patrimonio musical de la cultura Moche", Tesis de Licenciatura en Arqueología, Universidad Nacional de Trujillo.
- IZIKOWITZ, K.G. (1934) "Musical and other sound Instruments of the south american indians", Göteborg, Wettergren & Kerber.
- KUTSCHER, G. (1954) "Nordperuanische Keramik; figürlich verzierte gefässe der Früh-Chimu", In Cerámica del Peru septentrional; figuras ornamentales en vasijas de los chimúes antiguos, Monumenta Americana I, Verlag Gebr. Mann, Berlin.
- LA JARA, V. de (1975) Introducción al estudio de la escritura de los Inkas, INIDE, Ediciones Previas, Lima.
- LANGÉVIN, A. (1992) "Las zamponas del conjunto de Kantu y el debate sobre la función de la segunda hilera de tubos : datos etnográficos y análisis semiótico", Revista Andina, vol.10, no. 2, diciembre, Cusco, Perú, p.405-440.
- LATHRAP, D.W., MARCOS, J.C., ZEIDLER, J.A. (1977) "Real Alto : An Ancient Ceremonial Center", Archaeology, vol. 30, no. 1, January. An Official Publication of the Archaeological Institute of America, New York.
- LAVALLÉE, D. (1987) "La musique et la danse", Ancien Pérou. Vie, pouvoir et mort, édition Fernand Nathan, Paris, p.193-197.
- LIMOGES, S. (1999) "Étude morpho-stylistique et contextuelle des figurines Moche, Pérou", Département d'anthropologie, Faculté d'Art et Science, Université de Montréal.
- LOAYZA, F.A. (1943) "Las Crónicas de los Molinas", Los Pequeños Grandes Libros de Historia Americana, Ser. 1, Vol. IV, Domingo Miranda, Lima.
- MANNHEIM, B. (1992) "The Inka Language in the Colonial World", Colonial Latin American Research Review, vol. 1, no. 1-2, p.77-108).
- MEAD, C.W. (1924) "The Musical Instruments of the Incas", Anthropological Papers of American Museum of Natural History, vol. XV, Part III, New York.
- MÉTRAUX, A. (1976) "Les Incas", Le temps qui court, Bourges, France.
- MILLAIRE, J-F. (1997) "La technologie de la filature manuelle sur le site Moche de la côte nord du Pérou précolombien", Département d'anthropologie, Faculté d'Art et Science, Université de Montréal.

MOLINA, C. de (1959) "Ritos y Fábulas de los Incas", Edición Futuro, Buenos Aires.

MONTESINOS, F. D. (1882) "Memorias antiguas historiales y políticas del Perú", t. XVI. Colección de libros españoles raros o curiosos, Madrid.

ORGANDE, S. (1997) "Variabilité morphologique, fonction et contextualisation de la poterie domestique du site Moche, Pérou", Département d'anthropologie, Faculté d'Art et Science, Université de Montréal.

OVALLE, A. (1888[1644]) "Historica relacion del Reyno de Chile", Réimprimé par Médina, Rome.

PURIN, S. (1978) "Vingt-quatre Danses Macabres Mochicas : Une étude Iconographique Comparative", Bulletin des Musées Royaux d'Art et d'Histoire, vol. 50, no. 2, p.215-235.

RAMÍREZ, S. E. (1990) "The Inca Conquest of the North Coast : A Historian's View", In Moseley, M. E., Cordy-Collins, A. The Northern Dynasties: Kingship and Statecraft in Chimor, p. 507-538. Dumbarton Oaks Research Library and Collection, Washington, D.C.

Relacion de los Agustinos (1918) Relacion de la Religion y Ritos del Peru, hecha par los primeros religiosos Agustinos que alli pasaron para la conversion de los naturales, Colección Urtega y Romero, t. XI. Lima.

ROEL PINEDA, J. (1961) "Un Instrumento Musical de Paracas y Q'ero", Boletín del Conservatorio Nacional de Música, No. 30, año II, 2 da. Epoca, enero-setiembre 1961. Pp.13-29.

ROWE, J. H. (1980) "Inca Policies and Institutions Relating to Cultural Unification of the Empire", In The Inca and Aztec States 1400-1800, edited by G. A. Collier, R. I. Rosaldo, and J. D. Wirth, Academic Press, New York, p.93-117.

----- (1948) "The Kingdom of Chimor", Acta Americana, vol. 6, no. 1, p.226-259.

RUBINOS y ANDRADE, J. M. de (1936[1782]) "Sucesión cronológica : ó serie historial de los curas de Mórrope, y Pacora en la Provincia de Lambayeque de Obispado de Truxillo del Perú...", In Un manuscrito interesante..., édité par Carlos A. Romero, Revista Histórica 10, no. 3, p.289-363. Lima.

RUSSEL, G. S., LEONARD, B. S. ET BRICENO, J. (1994) "Cerro Mayal : nuevos datos sobre la producción de cerámica Moche en el Valle de Chicama", In Moche : Propuestas y Perspectivas, Actas del Primer Coloquio sobre la Cultura Moche, Trujillo del 12-16 abril 1993, Série Travaux de l'Institut Français d'Études Andines, Tome 79, Lima, p.181-206.

SAHAGUN, F. B. de (1956[1569-1582]) "Historia General de las Cosas de Nueva Espana", ediciones Porrúa, México.

SANTACRUZ PACHACUTI YAMQUI, J. de (1879) Relacion de Antigüedades deste reyno del Piru, Tres relaciones de antigüedades peruanas, Madrid.

SCHREIBER, K. J. (1992) "Wari Imperialism in Middle Horizon Peru", Anthropological Papers No. 87, Museum of Anthropology, University of Michigan, Ann Arbor.

SHIMADA, I. (1994) "Pampa Grande and the Mochica Culture", University of Texas Press, Austin (E.U.).

SILVA SIFUENTES, J. E. (1978) "Instrumentos Musicales Pre-colombinos". Ensayo presentado al 18th Annual Meeting Institute of Andean Studies – January 6-7, 1978, University of California, Berkeley, California.

SILVERMAN, H. (1993) "Cahuachi in the Ancient Nasca World", University of Iowa Press, Iowa city, U.S.A.

STEVENSON, R. (1968) "Music in Aztec and Inca Territory", University of California Press, Berkeley and Los Angeles.

STRONG, W. D. et EVANS, C. (1952) "Cultural Stratigraphy in the Virú Valley, Northern Perú", Columbia University Studies in Archaeology and Ethnology 4. New York.

"Supersticiones de los Indios Sacadas del Segundo Concilio Provincial de Lima" (1916 [1567]) Coleccion Urteaga y Romero, t. III, Lima.

UCEDA, S. (1997a) "Le pouvoir et la mort dans la société Moche", In À l'ombre du Cerro Blanco, nouvelles découvertes sur la culture Moche de la côte nord du Pérou, Édité par C. Chapdelaine, p. 101-116. Les Cahiers d'anthropologie NO. 1, Département d'anthropologie, Université de Montréal, Montréal.

----- (1997b) "Esculturas en Miniatura y una Maqueta en Madera", en Investigaciones en la Huaca de la Luna 1995, Editores, S. Uceda, E. Mujica y R. Morales, Facultad de Ciencias Sociales, Universidad nacional de la Libertad, Trujillo.

URTEAGA, H. H. (1918) "Informaciones acerca de la Religión y Gobierno de los Incas", Lima: Sanmartí.

VAN GIJSEGHEM, H. (1997) "Regards sur l'architecture domestique du site Moche (Pérou), un centre urbain préhispanique" Département d'anthropologie, Faculté d'Art et Science, Université de Montréal.

VEGA, G. de la. (1609) "Primera Parte de los Comentarios Reales", fol. 52v, col. 2, Pedro Crasbeeck, Lisbon.

VERANO, J.W.(1995)“Where Do they Rest ? The Treatment of Human Offerings and Trophies in Ancient Peru”, In Tombs For The Living : Andean Mortuary Practices, A Symposium at Dumbarton Oaks 12th and 13th october 1991, Edited by Tom D. Dillehay, Dumbarton Oaks Research Library and Collection, Washington, D.C.

VERANO,J.W., UCEDA,S., CHAPDELAIN,C. TELLO,R. PAREDES,M.I. et PIMENTEL,V.(1999)“Modified Human Skulls From the Urban Sector of the Pyramids of Moche, Northern Peru”, Latin American Antiquity, vol. 10, no. 1, p.59-70.

WENDT,W.E.(1976)“El Asentamiento Precerámico en Río Seco, Perú, Lecturas en Arqueología 3, Museo de Arqueología y Ethnología, Universidad de San Marcos, Lima.

WILSON, D.(1988)“Prehispanic Settlement Patterns in the Lower Santa Valley, Peru : A Regional Perspective on the Origins and Development of Complex North Coast Society”, Smithsonian Institution Press, Washington, D.C.

ZUIDEMA,T(1990)“Dynastic structures in Andean cultures” In Moseley,M.E,Cordy-Collins,A, The Northern Dynasties: Kingship and Statecraft in Chimor, p.489-506. Dumbarton Oaks Research Library and Collection, Washington, D.C.